

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento de teatro



f | A
FACULTAD DE ARTES

Por debajo de las palabras:
el subtexto del actor

Trabajo Final de la licenciatura en teatro.

Alumna: Milagros Bernardi 39072273

Docente Asesor: Lic. Rodrigo Cuesta

Año 2020

“Es bueno haber tenido un amigo”, agradecimientos

Agradecemos a la Universidad Nacional de Córdoba, a la Facultad de Artes, al Departamento de teatro; al Lic. Rodrigo Cuesta por su asesoría; a las profesoras Mariela Serra y Daniela Martín; y a las dedicadas tutoras del Programa de Apoyo y Mejoramiento al Egreso y la Enseñanza de Grado. A Guillermo González por su enseñanza a lo largo de todos estos años en la técnica actoral y en la pedagogía teatral. A los actores Ariel Montaña, Santiago Martins y María Alicia Castañeira, quienes incondicionalmente apostaron al proceso y se donaron desinteresadamente. Agradecemos a Dios y a nuestros afectos que siempre nos acompañan y nos dan la fuerza para seguir adelante.

Índice

Introducción	3
Capítulo I: en el desierto, los inicios de la investigación.....	11
Capítulo II: ¿Qué significa domesticar?, experimentación y ensayos	18
Hay que hacer cuidadosamente la limpieza del planeta, entrenamiento integral	22
La fuente de agua, el universo personal del actor.....	25
Los baobabs, la relajación del cuerpo.....	29
A las lámparas hay que protegerlas, concentración de la atención	33
Asteroide B-612, desarrollo de la imaginación y la memoria	37
Invisible a los ojos, el subtexto	41
¿Caíste del cielo?, circunstancias dadas.	46
No es un hombre es un hongo, objetivos y unidades.....	51
Algo resplandece en el silencio, el pensamiento.	54
Lo que veo es solo la corteza, las imágenes	59
Capítulo III: los ritos son necesarios, comunicación y montaje	64
También se está solo donde están los hombres, comunicación del subtexto	66
Esta es la caja: el cordero que quieres está adentro, montaje.....	72
Capítulo IV: vamos a ver una puesta de sol, conclusiones.....	79
Referencias:.....	84
Anexo “A”: el texto teatral.....	1
Anexo “B”: carpeta técnica.....	22

Introducción

La investigación que presentamos a continuación constituye el trabajo final de grado de la Licenciatura en Teatro, dictada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, de la alumna Milagros Bernardi¹. El objeto de estudio que articula todo el proceso de este trabajo es *el subtexto como desarrollo de la estructura interna del actor, para apropiarse de la palabra del autor*, cuyo objetivo general es: sistematizar experiencias teórico-prácticas sobre el procedimiento de apropiación interna que el actor ejerce a partir del texto del autor.

Debemos advertir al inicio, que el entorno en el que se desempeñó este trabajo final es extremadamente particular. Mencionamos esto porque compartimos con Navarro (2017) que la escritura siempre está situada en una comunicación específica, en un marco social, histórico y cultural. Este proyecto se inserta, durante el año 2020, dentro de una situación social y cultural concreta. No es posible, por tanto, pensarlo como un hecho aislado o independiente de aquellos factores que lo contuvieron y que han sido determinantes en relación con los tiempos, los ensayos, el planteamiento del problema y otros aspectos.

La situación de cuarentena obligatoria primero, y de distanciamiento social después, fue teniendo diferentes características. Al menos en el ámbito cultural, entendemos que su impacto perdurará más allá del año 2020. Ante este contexto de pandemia, puntualmente las salas de teatro se vieron obligadas a cerrar sus puertas de forma indefinida, los proyectos de obra se vieron suspendidos por tiempo indeterminado y el área cultural entró en emergencia. Es importante destacar que, a pesar de la incertidumbre, los agentes culturales no quedaron inmóviles y se

¹ Planteamos la escritura desde un “nosotros” porque el trabajo final se involucra en la trayectoria continuada de un campo de investigación y porque su desarrollo consta de un diálogo en conjunto. Las voces que constituyen ese nosotros, enriqueciendo el proceso y promoviendo nuestro posicionamiento, son: la directora, los actores, los autores, los profesores, el asesor, las tutoras, el jurado del trabajo final, entre otras.

adaptaron ampliamente: conversatorios virtuales masivos, clases online, obras por streaming en diferentes plataformas y un sinnúmero de posibilidades adaptadas a esta realidad tan apremiante. A pesar del impacto y de la crisis que se generó en este contexto, cuyas repercusiones en la investigación no fueron menores, fue gracias a la dedicación de los miembros del grupo, el acompañamiento del asesor y el apoyo de la Facultad de Artes, que esta iniciativa logró prosperar y llegar a término; no sin ciertas adaptaciones, pero sin perder su esencia.

Presentamos este escrito como una síntesis que reúne un largo proceso de producción, investigación, crítica, posicionamiento y diálogo. De algún modo, la producción artística es enriquecida por la escritura que completa y da cierre al sentido del recorrido experimental; y lo pone a disposición de quien lo necesite en el campo de estudios teatrales. De esta interrelación entre investigación teórica, producción artística y posicionamiento personal, en torno a un objeto de estudio específico, deviene el siguiente aporte investigativo.

Diversos estudios sobre este objeto elegido, el trabajo interno del actor a partir del subtexto, se abordan desde la técnica actoral a lo largo de todos los tiempos. Podríamos remontarnos a 1830 con Denis Diderot (2003) en “La paradoja del comediante” para quien este tema ya resultaba, aunque indirectamente, una preocupación: “(...) las palabras no son, ni pueden ser, otra cosa que signos aproximados de un pensamiento, un sentimiento, una idea; signos cuyo valor completan el movimiento, el gesto, la entonación, el rostro, los ojos, la circunstancia” (p. 3). Sin embargo, Diderot promovía fervientemente, por la repetición de toda obra de teatro, la idea de que el actor debía ser un espectador frío y tranquilo, sin ninguna sensibilidad. Años más tarde, con el maestro Stanislavski, ingresa el término subtexto a la técnica actoral: brindando una noción que propone analizar las circunstancias y los propósitos detrás de la palabra del autor; en contraposición a los gestos plásticos diagramados de la actuación romántica del momento.

La inquietud sobre el estudio del trabajo interno del actor con el texto teatral significa también una gran pasión para nosotros, ya que hemos tenido la suerte de vivenciar diferentes perspectivas y experimentar desde diversas técnicas en torno a él. Vivimos algunas de estas experiencias, asociadas con el tema de este trabajo final, a lo largo de la Licenciatura en Teatro. Puntualmente, en las cátedras que promueven la instancia de trabajo del actor con un texto teatral, algunas de ellas son: la cátedra Formación actoral II con sus respectivos monólogos, Producción II con el montaje de textos clásicos y la cátedra Texto teatral, cuya propuesta consistía en indagar sobre los diferentes mecanismos posibles para encauzar el abordaje escénico de un texto teatral.²

Estos constituyen sólo algunos de los muchos momentos de la carrera en los que se nos convocaba a los alumnos en torno a la escenificación de un texto de autor, escrito de antemano para la representación. En estas oportunidades, los profesores brindaban una gran batería de ejercicios -tomados de variedad de maestros y de sus propias búsquedas- y presentaban formas posibles de abordaje, dándole a los alumnos la libertad de tomar o crear los procedimientos en razón de la poética de su interés. Estas experiencias nos han conmovido y constituyen nuestro primer acercamiento al tema.

Con ello, creemos que es necesario señalar un punto de inflexión en nuestro recorrido actoral en relación con el trabajo interno del actor. Este punto se corresponde con nuestra aproximación a la estética realista y a los elementos de la técnica stanislavskiana³. Este encuentro afortunado se da junto al profesor Guillermo González en la escuela de actuación Alquimia teatro, fundada y dirigida por él. Este aprendizaje comienza en el año 2015 y se desarrolla hasta el día de hoy: allí hemos aprendido las bases de los conceptos y herramientas que ponemos a dialogar en

² Es necesario aclarar que estos espacios curriculares corresponden al plan de estudios del año 1989, de la Licenciatura en teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Córdoba. Los programas de las cátedras mencionadas corresponden a los años: 2014, 2015 y 2016 respectivamente.

³ En el campo teatral se suele llamar “stanislavskiana” a la técnica actoral del maestro ruso Konstantin Stanislavski.

este trabajo final, enriquecidos y potenciados a través del recorrido teórico y práctico de la Licenciatura.

Es justamente a partir de esta combinación que surge la necesidad de profundizar en este aspecto de la técnica actoral e indagar sobre cómo el actor puede encontrar las necesidades internas del decir; desentrañando las estructuras que rigen debajo del diálogo de su personaje y del texto en su conjunto, a través del subtexto. Es por este motivo que el objetivo general, ya nombrado, que orientó esta investigación fue el de sistematizar experiencias teórico-prácticas sobre el procedimiento de apropiación interna que el actor ejerce a partir del texto del autor. Para realizar el camino que deriva en la construcción de este resultado final, fue necesario recorrer momentos que organizamos a partir de objetivos específicos:

1. Conceptualizar la construcción del subtexto y sus componentes.
2. Identificar las facultades psicofísicas necesarias para el trabajo interno del actor.
3. Experimentar los ejercicios propuestos por Konstantin Stanislavski, Michael Chejov y María Ósipovna Knébel, sobre el trabajo interno.

La formulación de estos objetivos y, casi de manera simultánea, la producción de las preguntas investigativas en torno al planteamiento del problema, nos permitieron avanzar en el trabajo. Dentro de estos interrogantes se encuentran los siguientes: ¿Cómo podemos definir el subtexto? ¿Cuáles son sus componentes? ¿Cómo podemos sistematizar la construcción del subtexto en el ensayo de una obra teatral? ¿En base a qué herramientas o ejercicios puede el actor construir el mundo interno del personaje? ¿A partir de qué análisis de la estructura interna puede comenzar a trabajar? ¿Qué referencias del habla cotidiana/social se pueden tomar para la creación del subtexto? ¿Cuáles son los pasos para ejecutarlo?

Para responder a estas preguntas, fue necesario seleccionar y empezar a incursionar en los aportes de los autores del campo de la investigación teatral enfocados en la problemática y, a partir de allí, poder realizar nuestro propio posicionamiento. Este diálogo compuso el necesario marco teórico para desenvolver nuestra investigación y promover nuestras propias perspectivas. Mencionaremos los autores que se encontrarán exployados dentro del corpus, aquellos que significaron piezas claves de nuestra investigación. El autor que sirvió de estímulo inicial del diálogo teórico-práctico fue, el ya mencionado, Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), pedagogo, director y actor ruso que introdujo el término “subtexto” en el ámbito teatral. En conjunto se tomaron los aportes de su alumno Michael Chejov (1891- 1955), de la profesora María Ósipovna Knébel (1898 – 1985), del discípulo estadounidense del método William Layton (1913 - 1995) y la mirada crítica del argentino Raúl Serrano (1934). Estos autores fueron acompañados por los referentes que desarrollan sus investigaciones en relación con la teoría teatral, estudiados previamente en la licenciatura: Santiago Trancón (1947), Patrice Pavis (1947), y Jorge Dubatti (1963).

Hemos referido al principio que este escrito resultaba como una síntesis que incluía dentro de su núcleo la experimentación en la producción teatral. En este sentido, concordamos con Trancón (2004) que afirma que el teatro se inscribe en un ámbito al que no se puede acceder sólo con la razón y exige un acercamiento específico de experiencia y conocimiento. La teoría teatral se construye desde y, en conjunto, con la práctica teatral. Justamente, a raíz de esto, en el proceso del trabajo final se propone experimentar esa interrelación enriquecedora y potenciadora entre teoría y práctica teatral que todo licenciado debe conocer.

Por tanto, gran parte de nuestro procedimiento de investigación del subtexto se desenvuelve en los ensayos, laboratorio teatral que pone a prueba los conceptos y los reelabora. Para encausar

el trabajo de los ensayos se tomó un texto escrito de antemano como punto de partida y meta de llegada de la puesta en escena. El rol de la palabra era crucial en este proceso porque de ella partiría la composición del subtexto. El texto elegido consiste en una adaptación teatral, realizada por la directora en conjunto con los actores, de la novela “El Principito”, de Antoine de Saint-Exupéry. Llegamos a este texto de forma casual y generó en nosotros un profundo interés por su tratamiento poético, simbólico, metafórico y fantástico de la palabra; esta aparece como una eminente portadora de múltiples capas de sentido que se van solapando y contrastando unas con otras.

En el proceso, entonces, el texto teatral fue el catalizador de las excusas, las justificaciones, los objetivos y decisiones. Se buscó guiar e incentivar desde la dirección el desarrollo del trabajo interno de los actores, a través de la planificación de los ejercicios, la reflexión de la teoría, la evaluación permanente de los resultados y del registro detallado. De igual modo, fue de absoluta importancia la observación particular de cada uno de los actores en la composición del subtexto, único en cada caso, ya que fueron ellos quienes donaron su interioridad y protagonizaron la búsqueda.

Además de los procedimientos a realizar, fue trascendental el estudio de los antecedentes efectuados en el campo teatral en relación al tema, para empezar a delimitar más seriamente nuestra investigación. Nombraremos tres de ellos entendidos como los principales aportes previos y cercanos para nuestra exploración. Primero, los estudios de la autora Diana María Ivizate González (2014) que, en la revista de teoría y crítica teatral “Telondefondo”, escribe un artículo llamado: “Lenguaje y representación en Stanislavski”. Allí explica el modo en que Stanislavski revela la crucial importancia de asumir el lenguaje como una integración de las posibilidades expresivas de lo humano, asumiendo lo verbal y no verbal como parte de una constante búsqueda por ofrecer en la escena la naturaleza del individuo. La autora desarrolla, también, los conceptos de:

interiorización del sentido de la palabra, el ritmo-tiempo, la pausa lógica, las reglas del lenguaje, la acentuación coherente y la relación palabra-acción en el actor. Aportes más que contundentes para las bases de nuestro objeto de estudio elegido.

El segundo antecedente constituye un trabajo final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus autores Vaccalluzzo y Curiqueo Riquelme (2018), bajo el título “El accionar de la palabra en escena”, indagan específicamente la exploración y experimentación del decir escénico. Este se encuentra claramente relacionado a nuestro objeto de estudio, pero cuenta con enfoques distintos: su investigación parte desde la materialidad de la palabra, experimentando la resonancia de la voz y los modos de enunciación como creadores de sentido. Aportes que podrían de algún modo complementar nuestro trabajo de investigación más enfocado en el trabajo interior del decir.

El último antecedente se compone de una generación teórica a través de una producción: el artículo que relata el proceso de la presentación de la obra “Putá fortuna”, del elenco estable de Alquimia Teatro de Córdoba. La escuela investiga desde hace más de una década el trabajo del actor con textos clásicos desde el enfoque naturalista, Guillermo González (2020) explicita este trabajo con el texto del siguiente modo: “(...) la intervención, casi obsesiva y metódica de cada texto, las justificaciones integrales, los reemplazos metafóricos y los esquemas de sentido que forja el actor para que dicha palabra culmine como consecuencia natural de una necesidad preexistente” (p. 14). El aporte de la trayectoria de Guillermo González en relación a la técnica Stanislavskiana en Córdoba, como ya hemos declarado, ha sido de gran importancia para las bases de nuestro Trabajo Final.

Invitamos a la lectura detenida de esta investigación, en ella encontrarán esta síntesis del proceso del trabajo final a través de cuatro capítulos. El primer capítulo desarrollará los inicios de

la investigación y explayará el marco teórico, comentando las primeras decisiones que marcan este recorrido. El segundo capítulo consta del cuerpo general de la investigación donde, primero, se especifica el entrenamiento integral que sirvió para poner en disponibilidad a los actores con el trabajo interior y, segundo, desarrollamos el subtexto y sus componentes: las circunstancias dadas, los objetivos y unidades, el pensamiento y las imágenes. El tercer capítulo da cuenta de la comunicación del subtexto y la etapa final del montaje de la obra en el contexto de la virtualidad; y el último capítulo constituye las conclusiones que dan cierre al trabajo. Al final se detalla en el anexo el texto teatral y la carpeta técnica que contiene: planta de luces, diseño escenográfico, diseño de vestuario, diseño de cámara, diseño de la gráfica y presupuesto. Los invitamos a recorrer con nosotros el camino que con tanta dedicación hemos realizado, esperando que sea de utilidad para el campo teatral cordobés.

Capítulo I: en el desierto, los inicios de la investigación

El proceso de esta investigación comienza a mediados de julio del año 2019, con el objetivo de realizar el trabajo final de grado de la Licenciatura en teatro de la Facultad de Artes de la UNC. En aquel entonces, solo comenzábamos a formar el primer germen de la investigación, haciéndonos aquellas preguntas tan complejas de responder: ¿Qué queremos investigar? ¿Qué vamos a aportar al campo teatral? ¿Por dónde empezamos? Esta situación de desolación e incertidumbre se asemejaba a la imagen de estar en el desierto en busca de algún oasis, en busca de un pozo de agua, con tan solo las experiencias previas para sobrevivir al sol y a la sed.

Consideramos importante dedicar unas palabras en torno a este tema porque entendemos que: el proceso de investigación se despliega a partir de la decisión de iniciarla hasta la construcción final del objeto de estudio (Achilli, 2005). Y en este gran conjunto de acciones, lecturas, decisiones y escritura existen ciertamente, diferentes etapas. Esta primera etapa de definición del tema de la investigación se extendió desde julio del año 2019 hasta marzo del año 2020.

Avanzado el tiempo apareció una huella en la arena que empezamos a seguir, la huella era más bien una inquietud y esta era, todavía, clara pero amplia: el trabajo de texto. La problemática nos interpelaba, nos convocaba, nos exaltaba y nos llamaba la atención como primer indicio de un posible camino. Más específicamente nos interesaba el trabajo del actor con el texto de un autor: ¿Qué mecanismos pone en juego el actor para apropiarse⁴ el texto del autor en la escena? este era nuestro gran inicio, la primera gran pregunta de este trabajo de investigación. En base a ella se

⁴ Tomamos el término apropiar entendiéndolo como la justificación interna que el actor realiza para poder decir de forma orgánica el texto del autor. En este procedimiento el actor pone en juego su interioridad para habilitar la resonancia en sí mismo de las palabras del personaje. Este aspecto está relacionado al proceso de identificación con el que trabaja la técnica realista: el actor se identifica con el personaje y hace propias sus palabras.

decidió elegir el texto previamente escrito para desarrollar el proceso y, también, a partir de ella se empezaron a organizar las lecturas que entrarían a dialogar con el tema de nuestro trabajo final.

El autor que sirvió como base principal fue Konstantin Stanislavski (1863 – 1938)⁵, autor que da fundamento a este trabajo por su desarrollado método de actuación. Él consideraba la palabra como “la fuente original de los objetivos actorales en el espectáculo y, al mismo tiempo, como la cumbre, el objetivo final del proceso de creación” (Stanislavski citado en Ósipovna Knébel, 2000, p. 15). Y junto a Nemiróvich-Dánchenko, en el marco del Teatro de Arte de Moscú, escenificó obras de dramaturgos como Shakespeare, Ibsen, Gorki, Antón Chéjov, Turgénev, Tolstói, Moliére, Goldoni, Hauptmann, Gógol, Maeterlinck. Tiene que ver con esto que haya dedicado gran parte de su obra pedagógica al trabajo del actor con el texto teatral.

A nuestro marco teórico se sumó, en principio, uno de sus alumnos del Teatro de Arte de Moscú, con su estudio, continuación y perfeccionamiento del método de actuación: Michael Chejov (1891- 1955)⁶. Este fue acompañado, también, por el desarrollo de la profesora María Ósipovna Knébel (1898-1985)⁷ que, bajo la dirección de Stanislavski en sus últimos años de vida, se dedicó específicamente a investigar en torno a la palabra en la creación actoral, considerado por ella como “el problema más importante de nuestra profesión” (Ósipovna Knébel, 2000, p. 14).

⁵ Konstantín Serguéievich Alekséyev, más conocido como Konstantín Stanislavski, nació en Moscú en 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue actor, director escénico y pedagogo teatral, creador de “el método” de actuación que lleva su nombre, erigiéndose como el paradigma de la pedagogía teatral en occidente. Dirigió el Teatro de Arte de Moscú junto a Nemiróvich-Dánchenko.

⁶ Michael Alechandroovich Chekhov fue una de las personalidades del mundo del teatro más significativas del siglo XX. Trabajó en Rusia, Europa y Estados Unidos. Nació el 29 de agosto de 1891, y es sobrino del gran dramaturgo ruso Antón Chekhov. Comenzó su carrera profesional en el Teatro del Arte de Moscú en 1912, luego viaja a los Estados Unidos y allí continúa su labor formando la compañía “The Chekhov Theater Players” y “The Drama Society”.

⁷ María Ósipovna Knébel, nació el 31 de mayo de 1898 y murió el 1 de junio de 1985. Trabajó como actriz, directora de teatro y maestra. Habiendo entrenado con Konstantin Stanislavski, Vladimir Nemirovich-Danchenko y Michael Chekhov, su trabajo integró los enfoques de los tres, con su aporte particular en la técnica de Stanislavski de “análisis activo” en el ensayo de obras.

Fueron grandes los aportes de otros continuadores del método como William Layton (1913 – 1995)⁸ y, sin duda, el pedagogo Raúl Serrano (1934)⁹, con su mirada crítica sobre Stanislavski, desarrollada en el suelo argentino con el estudio “Nuevas tesis sobre Stanislavski”. En simultáneo colaboraron los autores referentes en el desarrollo de la teoría teatral, estudiados anteriormente en la licenciatura: el filólogo, profesor y escritor español Santiago Trancón (1947)¹⁰, quien analiza en su tesis doctoral las falsas dicotomías históricas entre ciencia-arte, teoría-práctica, objetividad-subjetividad, teatro-vida, belleza-fealdad; aplicadas en su aproximación a una teoría crítica del teatro. El estudioso francés Patrice Pavis (1947)¹¹, especialmente con su diccionario del teatro; y el teórico teatral argentino Jorge Dubatti (1963)¹², elegido por su desarrollo sobre la filosofía del teatro y el estudio de la esencia del mismo. Estos autores empezaron a configurar el marco teórico de la investigación incipiente.

⁸ William Layton nace en Osborne, Kansas, el 23 de diciembre de 1913 y muere en Madrid, el 25 de junio de 1995. Fue un actor, profesor y director teatral estadounidense. Formado en la American Academy of Dramatic Arts. Se incorpora al American Theatre Wing de Nueva York, allí conoce a su referente Sanford Meisner. Se traslada a España en 1960. Crea el Teatro Estudio de Madrid, el Pequeño Teatro, el Teatro Estable Castellano y el Instituto de Teatro de Barcelona.

⁹ Raúl Serrano es actor, director y uno de los pedagogos más importantes del teatro argentino. Nació en San Miguel de Tucumán en el año 1934, fundó en esa ciudad el grupo Teatrote y luego tomó contacto con el emblemático grupo de teatro independiente Fray Mocho de Buenos Aires. Es director y maestro de actores, fundó la Escuela de Teatro de Buenos Aires, que formó a grandes actores de la escena argentina desde 1981.

¹⁰ Santiago Trancón nació en Valderas en 1947. Es un filólogo, profesor y escritor español. Ha publicado una decena de libros, entre ellos “Teoría del Teatro”. Es doctor en Filología Hispánica, premio extraordinario de tesis doctorales por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). También ha sido crítico teatral en el Diario 16 y El Mundo, y ha intervenido en programas de televisión.

¹¹ Patrice Pavis (1947) es un estudioso del teatro, que ha sido profesor de las universidades francesas París III y París VIII, así como de la Universidad de Kent. Es autor de obras como *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Presses de l'Université du Québec, 1976); *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale* (Editions sociale, 1980); *Voix et images de la scene: Vers une semiologie de la reception/Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre* (Presses universitaires de Lille/Performing Arts Journal Publications, 1982); entre otras.

¹² Jorge Dubatti nació en Buenos Aires en 1963. Es crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor del Área de Historia y Teoría de las Artes, por la Universidad de Buenos Aires. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha publicado más de cien volúmenes sobre teatro argentino y universal. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Concepciones de teatro*, *Estudios de Filosofía del Teatro* y *Poética Comparada*, *Poéticas de liminalidad en el teatro I y II*, *Teatro y territorialidad*.

Fue principalmente a partir del diálogo con estas eminentes voces que hicimos el recorte adecuado de nuestro trabajo de investigación. El objeto de estudio se centró en el concepto del subtexto, como aquel tejido interno que el actor compone para apropiarse del texto del autor. En consonancia con Stanislavski (2012) que afirma que: “En el momento de la representación, el texto es proporcionado por el autor y el subtexto por el actor” (p.177). El subtexto, entonces, se presentó como esa parte compositiva propia del actor que le hace decir las palabras del autor. Este concepto se tornó entonces la piedra angular del tema y comenzamos a diagramar a su alrededor la investigación.

A partir de nuestra idea fuerza continuábamos también la búsqueda del texto teatral que sería el punto de partida de este trabajo. En medio de esta ardua búsqueda apareció en nuestro camino una breve novela que cautivó nuestro corazón; el clásico de la literatura francesa llamado “El Principito” de Antoine de Saint-Exupéry.¹³ Una vez decidido este texto de base, fue sometido a un proceso de adaptación dramaturgica, dando pie a numerosas versiones. Se realizó un largo proceso de transformación a través de las lecturas y de los ensayos: El primer paso de la adaptación fue hacer un rectore general, seleccionando las situaciones que nos interesaba llevar a escena; el segundo paso fue transportar la narración al diálogo teatral, esto constó de un arduo proceso creativo porque implicaba leer lo esencial de las situaciones y crear los diálogos a partir de ellas; y, por último, la tercera etapa consistió en un prolongado lapso de minuciosa corrección que se fue dando a lo largo de los ensayos, incluso hasta las últimas semanas del montaje. En este sentido

¹³ Antoine de Saint-Exupéry nació en 1900 en Lyon, Francia. En su vida, aviación y literatura se alimentaron mutuamente, escribe las novelas “el aviador”, “correo del sur” y “vuelo nocturno”. Su experiencia en un accidente en el desierto de Libia da origen, en 1943, a la famosa novela “El Principito” que escribe estando en Nueva York, mientras se desarrollaba la segunda guerra mundial. La obra narra la historia de un aviador perdido en el desierto que se topa con un muchacho extraordinario, al que nombra Principito. En el relato se contraponen permanentemente la visión de los niños y la de los adultos; y se reúne la fantasía junto a reflexiones profundas como la soledad, el amor, la amistad, la pérdida. El principito es el libro escrito en francés más leído y más traducido, considerado un clásico de la literatura universal. También Antoine tiene su trágico final, el 31 de julio de 1944, al desaparecer su avión en el mar Mediterráneo.

compartimos con Dubatti (2016) quien, citando a Kartun, resalta que el proceso de reescritura se da durante los ensayos y hasta durante la puesta, a través de un pulido gradual sobre cada escena y sobre cada palabra. Fue en las pasadas de las escenas donde la reescritura y la corrección se nos hizo más necesaria porque veíamos, gracias a los cuerpos de los actores, si funcionaba o no la escritura realizada.

Este trabajo creativo consistió en dialogar con el autor para poder crear, a partir de lo existente, algo nuevo que se acercara al lenguaje escénico. El núcleo fundamental que tomamos de la novela, como base de nuestra adaptación, fue el encuentro, el vínculo y las dificultades que viven el principito y el aviador en el desierto, durante ocho días. Algunos de los otros episodios centrales de la historia original se encuentran referidos, pero no se ven en escena; por ejemplo, se escribió un monólogo donde el principito relata sobre su planeta y su flor, también un diálogo en el que le cuenta al aviador lo que aprendió con el zorro. Se recomienda ver el anexo “A” donde se adjunta el estado último de este proceso, catalizado en el texto final.

En nuestra adaptación final, los personajes de la obra eran tres: el muchacho, el aviador y la serpiente. Dos actores y una actriz, respectivamente, fueron contactados a principios de marzo para participar del proceso, pero se trabajó durante toda la primera parte de los ensayos solo con los dos actores; la tercera actriz se sumó al final del proceso cerca de la presentación final. Ariel Montaña, actor y estudiante de la Licenciatura en teatro de la Facultad de Artes, fue elegido para el rol del aviador. El “muchacho” convocado para el personaje del principito fue Santiago Martins, con más de cuatro años de formación como actor en la escuela Alquimia teatro¹⁴ y estudiante de la Licenciatura en Cine de la Facultad de Artes. Por último, la actriz convocada para el personaje

¹⁴ “Alquimia teatro, estudio de artes escénicas” es una escuela de teatro en Córdoba, fundada y dirigida por el profesor Guillermo González. En ella se forman actores y actrices desde hace más de quince años. Contando con una sala en la que se hacen numerosas presentaciones, un elenco estable de teatro experimental y cursos de perfeccionamiento en técnica actoral.

de la serpiente fue María Alicia Castañeira, Licenciada en letras y, también, alumna de Alquimia teatro.

Al rol de directora lo tomó Milagros Bernardi, quien estaba asumiendo como alumna el trayecto de trabajo final. Este rol sirvió para guiar el trabajo de los actores aprovechando la mirada que permite estar dentro y, a la vez, estar fuera de la escena, promoviendo la coordinación de teoría y práctica en los ensayos. En esto coincidimos con Peter Brook (1995) que divide en dos partes la tarea de la dirección: por un lado, consiste en tomar decisiones y por otro es ser responsable de mantener la dirección correcta y guiar la búsqueda hacia un objetivo. La dirección teatral se aprende ejerciéndola y este es un arduo proceso que dura toda la vida. Este proceso fue para la directora una oportunidad para empezar a incursionar en este campo por el cual se siente profundamente interesada e interpelada.

Como último aspecto a delimitar en los inicios de la investigación, vimos necesario empezar a tomar ciertas decisiones estéticas que delimitaran el código actoral del que partiríamos. A pesar de que coincidimos con Patrice Pavis (2011) en cuanto a que no existe un solo código ni lenguaje teatral que sea la clave de todo lo que se dice y ve en escena; debimos establecer ciertos límites que sirvieran para potenciar la búsqueda hacia un objetivo en particular. Para esto fue clave la diferenciación de los términos lenguaje teatral y código teatral, explicado el primero de la siguiente manera: el lenguaje es una forma de comunicación precisa dentro del teatro que resulta de la suma de la interpretación, la escenografía, el sonido, la iluminación, la composición, entre otros (Dorrego, 2006). El lenguaje teatral engloba todos los signos y decisiones estéticas que entran a dialogar en una representación. Podríamos decir, entonces, que el código actoral está dentro y es uno de los muchos elementos del lenguaje teatral. El código, también llamado registro actoral, comprende las diferentes técnicas de interpretación, que se desprenden de las diversas formas de

pensar la actuación. Logrando establecer ambos conceptos pudimos delimitar que el código actoral que tomaríamos como punto de partida sería el llamado código realista. Los motivos de la elección son dos: porque el realismo es la primera técnica actoral en la que se desarrolla el subtexto del actor con Stanislavski como su referente; y también porque esta es una técnica que nos interesa profundamente en nuestro desarrollo profesional. En este punto es necesario aclarar que, a pesar de partir de una técnica actoral como eje central, no pensamos el código como algo rígido a modo de corsé del actor, sino como un puntapié en el que puedan sumarse otras experiencias.

En esta misma línea, se definió que el lenguaje teatral quedaría librado a una estética libre y propia, que dependiera de las decisiones tomadas en el camino y que no necesariamente fuera atada en favor de una puesta de corte realista; sino más bien, buscando que el lenguaje surgiera del resultado de la búsqueda grupal en torno a la puesta.

Capítulo II: ¿Qué significa domesticar?, experimentación y ensayos¹⁵

Este proceso de trabajo final encuentra su núcleo experimental en los ensayos: es allí, en ese terreno de lo posible donde todo puede ser probado, donde todo puede ocurrir. El ensayo es este espacio de investigación similar al laboratorio de un científico, en el que se prueban y combinan distintas sustancias de forma creativa para lograr ciertos resultados estéticos. Es en los ensayos en donde ocurre la mística teatral, donde el proceso de armado de la obra se va palpando poco a poco.

A lo largo de los ensayos el grupo hace un arduo viaje intentando acercarse al objeto final de la obra. Al principio todo es confusión, todo es difícil, caótico, raro, incómodo; porque todo proceso siempre es nuevo, siempre es desconocido. Ya que, aunque en el teatro existan guías y referentes como luces en el camino oscuro, el teatro no admite fórmulas exactas. Existen caminos que otros han realizado, pero nadie puede indicarte cómo trazar el propio, señalando qué hacer y cómo hacerlo: cada proceso es único. Es justamente en los ensayos en donde más patente se pone en juego el posicionamiento personal y grupal, en relación con la teoría y la práctica. El ensayo genera este puente entre práctica creativa y reflexión teórica: donde se arriesga, se intuye, se ponen en juego experiencias previas y se resignifican en conjunto.

En este sentido, para toda experimentación es necesario tener un norte al que se quiere llegar, que nos permita trazar un posible camino en el mapa. Luego, en la marcha, muchas veces ocurren descubrimientos a través de la serendipia, esta cualidad de encontrar cosas valiosas que uno no estaba buscando, como por accidente. Estos descubrimientos son parte crucial del proceso

¹⁵ Entendemos la palabra domesticar como se la presenta en la novela “El Principito” de Antoine de Saint-Exupéry, quién afirma que solo se conoce aquello que se domestica. Domesticar, entonces, es acercarse poco a poco a alguien –o algo- para crear lazos con él. Se debe ser paciente y luego, aquello a lo que le dedicamos tiempo y preocupación, se vuelve único.

y aparecen cuando uno se encuentra investigando en acción. Ure (2012) explica esa planificación de la siguiente manera: “Conviene aclarar las condiciones de un experimento: definición de su preparación y medición de sus resultados. Por muchas variables que modifiquen su exactitud” (p. 155). El proceso de trabajo final exige que se planifique la experimentación, en torno al desarrollo de un objeto de estudio en particular. Convoa un hacer teatral consciente y crítico, donde las decisiones creativas y sus resultados van generando la teoría que se aportará al campo.

En este proceso en particular, el camino en el mapa fue trazado por la directora en diálogo con los actores. Establecimos, en primer lugar, un calendario que delimitaba ciertas etapas en las que se debía trabajar determinadas escenas, ejercicios y aspectos de la producción, que empezaba en marzo y finalizaba con la presentación de la producción en diciembre. En el trájín del año, la primera etapa de ensayos se desarrolló de forma virtual, en los cuales se realizó una primera lectura de toda la obra, el acercamiento a los personajes y el trabajo con las escenas de la primera parte, de la I a la VI; ver en anexo “A” el texto teatral. La segunda etapa de ensayos se dio de manera presencial, con el debido protocolo, y continuamos profundizando la composición del subtexto; comprendiendo la totalidad de la obra y los personajes; y trabajando la segunda parte de la obra, de la escena VII a la XI. Finalmente, una tercera etapa que constó de la realización ensayos generales y de la definición del montaje de la obra en su totalidad: la espacialidad en relación con la cámara, la música, las marcas de los desplazamientos, etc. Dentro de estas tres etapas podríamos decir que el entrenamiento integral, la composición del subtexto y su comunicación se trabajaron simultáneamente.

Dentro de estas etapas se encontraban contenidos todos los ensayos, que en este caso eran planeados de antemano por la directora. A cada ensayo le correspondía su objetivo, sus ejercicios, sus experimentaciones y sus búsquedas particulares. Y, a medida que se avanzaba con la lectura y

la reflexión, se avanzaba con las escenas de la obra: contenido teórico y obra se iban estimulando y complementando mutuamente. Los ejercicios planificados para el ensayo a veces surgían de una inquietud teórica particular y, otras veces, era a partir de la pasada de una escena que aparecían las herramientas que retroalimentaban las lecturas realizadas. Se realizaron alrededor de cuarenta ensayos a lo largo de todo el proceso.

La directora dispuso el modelo de una grilla genérica que se utilizaba para planificar cada ensayo, en ella se encontraban consignados los siguientes aspectos:

Número del ensayo:	
Fecha	
Modo de registro	
Objetivo del ensayo	
Escenas a trabajar	
Ejercicios	
Teoría relacionada	
Autores de los ejercicios	
Observaciones durante o posteriores al Ensayo	
Pendientes para la próxima semana	

Esta grilla era compartida con los actores durante los ensayos, donde juntos reflexionábamos y debatíamos los conceptos y/o ejercicios que probábamos. Una vez finalizado el ensayo, se consignaban las tareas pendientes y se enviaba a los actores un resumen de la grilla que anexaban al registro personal de cada uno. Esta grilla fue de gran utilidad para la investigación,

ya que en ella se pudo registrar cada uno de los ensayos realizados, los objetivos, las escenas y las observaciones. Las observaciones durante los ensayos se volvieron material esencial para consolidar esta investigación.

Es necesario aclarar que los ejercicios fueron tomados de diferentes fuentes: recordados de experiencias en talleres de actuación; adaptados de los libros de Stanislavski, Ósipovna Knébel, Chéjov y Rubinstein; de nuestro recorrido en las cátedras de la facultad; y de las clases del profesor Guillermo González¹⁶ en la escuela Alquimia teatro. El resto de los ejercicios que no están inspirados en estas fuentes han sido pensados por la directora en relación a las necesidades que iban apareciendo en los ensayos. En el desarrollo que se encuentra a continuación comentaremos algunas de las observaciones y los resultados más significativos de la experimentación de los ejercicios.

En relación a esto, la disposición y la confianza de los actores fue parte esencial en el proceso y le permitió a la directora un ambiente amable para experimentar con libertad y seguridad. Los actores pusieron en juego su creatividad de forma crítica y colaboraron con dedicación en el desempeño de la directora y de todo el montaje de la obra.

Destacamos, en principio, dos aspectos diferenciables para desarrollar en el trabajo final: el entrenamiento integral y la composición del subtexto.

¹⁶ Profesor de actuación cordobés, formado en Buenos Aires con el maestro Manuel González Gil. Fundador, director y profesor de la escuela de artes escénicas Alquimia teatro en actividad desde hace veinte años. Productor y director de la obra "Putá Fortuna" estrenada en el año 2019. Profesor de seminarios de texto, personaje, producción y perfeccionamiento actoral.

Hay que hacer cuidadosamente la limpieza del planeta, entrenamiento integral

Antes de comenzar a trabajar el subtexto específicamente, vimos que era necesario afinar el instrumento de los actores en sí mismo. Este mundo interno que el actor tenía que empezar a implicar en la preparación del subtexto no podía darse de un minuto a otro, debía prepararse el terreno para que estuviera predispuesto a ello.

Lo hemos llamado entrenamiento integral porque entendemos que el cuerpo del actor es una unidad indivisible que, si bien se puede apuntar a desarrollar específicamente un aspecto u otro, no puede subdividirse o separarse en partes independientes: siempre está todo el actor presente en escena. Los componentes del ser humano están conectados unos con otros y su entrenamiento en conjunto potencia la totalidad. Entrenar el cuerpo de forma integral es buscar armonía entre todas sus partes, es entender qué componente estamos ejercitando y cómo esto afecta al resto del conjunto. Es por esto que, en general, los ejercicios buscaban estimular lo físico a través de la psicología, la memoria y la imaginación. Se pretende abarcar así desde la dimensión interna a la externa: buscando la sensibilización del cuerpo ante los impulsos psicológicos para que el actor pueda ser receptor de imágenes, sentimientos y pensamientos (Rubinstein, 2016). Este cuerpo sensible, receptor y conductor de profundidades internas, es el que necesitábamos para desarrollar el subtexto en el actor y lograr que emerja en la escena. Un actor que pudiera explotar su riqueza interna de tal modo que no obnubilase su expresión externa, si no que sirviera para potenciarla a lugares desconocidos y que le permitiera trabajar en disposición de libertad creativa.

Para el entrenamiento integral de este cuerpo sensible, hemos elegido cuatro aristas o puntos cardinales principales a desarrollar que han devenido de las lecturas y la experimentación en los ensayos: el descubrimiento del universo personal del actor, la concentración de la atención, la relajación de los músculos y el desarrollo de la imaginación y la memoria. Algunas

características generales se mantienen en todo este entrenamiento, y ellas son: la disposición del tiempo necesario para que decante cada ejercicio, la evolución sistemática de las consignas, la relación de cada parte con su conjunto, la reflexión crítica del hacer, la repetición y la corrección de malos hábitos. Nos detendremos brevemente a desarrollar cada uno de estos aspectos a continuación.

La disposición del tiempo necesario para cada ejercicio se diagrama previamente, y se evalúa mientras ocurre. Este aspecto es crucial porque sin el tiempo necesario los ejercicios no se desenvuelven adecuadamente y los actores no pueden percibir los efectos que este otorga. El tiempo es un gran amigo de nuestro arte y es el tiempo el que permite que se vayan asentando los procesos en los cuerpos. Por otro lado, el director debe leer en el ensayo si el ejercicio necesita más tiempo o menos tiempo del que le fue asignado, según como los actores respondan a él.

La evolución sistemática de las consignas consiste en la propuesta del poco a poco. En un proceso como este, uno no puede pretender que el actor realice todo de una sola vez en un primer intento. El arte de la evolución de la consigna es lo que permite que el actor vaya haciendo un paso a la vez y pueda llegar a la meta final del ejercicio. Este proceso le va permitiendo entender aquello que va realizando y ver en su cuerpo como esa herramienta va evolucionando. En nuestros ensayos, la consigna siempre era un devenir de pequeños ejercicios que se iban sumando unos a otros, acumulando saberes prácticos que se desenvolvían hasta llegar a un final esperado.

La relación de cada parte con su conjunto se daba muchas veces sin su previa planificación. Nos encontrábamos realizando un ejercicio relacionado a la imaginación, y podíamos ver como esto tenía en cuenta la concentración de la atención y como era necesaria la relajación previa para realizarlo correctamente. Luego, con el subtexto ocurría del mismo modo, veíamos que necesitábamos de la imaginación combinada con el universo personal para componerlo, pero que

sin la relajación y la concentración era imposible desarrollarlo dentro de la escena, así en todos los aspectos pudimos ver con los actores como se relacionaban permanentemente unos con otros.

En relación con la reflexión crítica del hacer, en cada uno de los ejercicios se proponía una reflexión conjunta de forma teórico-práctica, en función de que el actor pudiera entender el por qué y para que de lo que se hacía en cada ejercicio. Rubinstein (2016) también lo afirma de este modo: el aprendizaje es saber por qué las cosas salen bien, que resortes potenciaron y que caminos condujeron a buen puerto. En los ejercicios el actor tiene la posibilidad de ir reflexionando sobre lo que va haciendo y esto le aporta un conocimiento más completo de los mecanismos que lo ayudaron en cada oportunidad.

La característica de la repetición es una de las principales y de las que depende este entrenamiento y, seguramente, el desarrollo de cualquier tipo de disciplina. Es a través de la repetición de las consignas que las herramientas se van haciendo carne en el actor. Ya que, en los ejercicios primero gobierna el control y la estimulación forzada o consciente de las herramientas, pero luego, la repetición consciente se empieza a convertir en hábito y aquello que solo se hacía a conciencia empieza a hacerse sin esfuerzo.

Otro aspecto en el que trabajan todos los ejercicios es que el actor conozca los hábitos dañinos que ha incorporado a su instrumento: posturas del cuerpo, sentimientos reprimidos, expresiones forzadas, tensiones corporales, etc. Conocer estos vicios es el primer paso necesario para poder deshabilitarlos en el escenario y que pueda aparecer una expresión relajada, pura y total. Por ejemplo, a lo largo del entrenamiento pudimos ver que Santiago tendía a siempre mover las manos de forma nerviosa en la escena y, Ariel, siempre acudía a imitar la voz de forma inconsciente.

Todos estos aspectos fueron trabajados en las cuatro aristas del entrenamiento que, sin duda, sirvió para poner el cuerpo en disponibilidad y ayudar a los actores a seguir creciendo en el desarrollo de su técnica. El entrenamiento psicofísico es connatural al actor y tiene por objetivo conocer el instrumento, afinarlo, controlarlo y potenciarlo en favor de la actuación.

La fuente de agua, el universo personal del actor

La primera decisión actoral que la directora comentó con los actores al inicio de los ensayos fue la de partir de ellos mismos para realizar este proceso creativo. En esta concepción, los materiales con los que cuenta el actor para comenzar el trabajo con su personaje son los suyos; el carácter de base es el suyo propio y él mismo es el instrumento para componerlo. El actor debe asumirse y conocerse para luego transformarse. Si un actor se apresura mucho en este proceso sin previa búsqueda y experimentación, corre el peligro de caer en clichés o de fijarse ciertas formas que luego se aprisionan y son imposibles de quitar.

Además, si se sabe descubrir y potenciar la propia identidad, es un estímulo increíblemente rico para el teatro; de allí puede surgir el primer impulso creativo del actor. Stanislavski (2016) también defiende este principio: Actúe siempre en su propia persona sin perderse a usted mismo en el escenario, este es el más genuino material para utilizar en la creación interior. El universo personal individual y propio del actor se nos presentaba como una fuente inagotable de recursos para la actuación.

Con este postulado inicial se pretendía facilitar el acceso del actor al subtexto: definimos, entonces, que la exploración del universo personal era la materia prima para componerlo. El subtexto, como la palabra lo indica, es un texto que va por debajo del texto del autor. Es un texto interno que el actor escribe dentro de sí y que sirve de justificación de las acciones externas y palabras dichas del personaje. Dicha actuación interna está profundamente conectada con la

intimidad del actor y convierte las palabras ajenas en propias. Por tanto, el actor con sus capacidades, su personalidad, sus decisiones y vivencias aporta algo único a ese personaje. A causa de esto, la puesta en juego del propio universo se tuvo en cuenta a lo largo de todo el proceso, la directora optó por cuestionar siempre al actor sobre su propia percepción de lo que el personaje hacía o decía. El actor debía dar cuenta de una justificación personal interna, un entendimiento propio que diera pie a las palabras del personaje y le permitieran actuar en consecuencia. A través de este procedimiento, dimos importancia a la mirada crítica del actor frente a la obra y su personaje. Los actores colaboraron con gran generosidad en este aspecto siempre dispuestos a compartir su propia concepción de las cosas.

Podíamos igualar este proceso de construcción del subtexto a una especie de dramaturgia interna que hace el actor. Dubatti (2016), citando a Kartun, distingue siete momentos presentes en la generación de toda dramaturgia y nosotros, para aplicarlos a nuestro objeto de estudio, hemos tomado los dos primeros mecanismos del proceso creativo: el nacimiento en el universo del artista y su combinación con una imagen generadora.

Descubrir el universo personal es entablar el encuentro con uno mismo, es conocerse y hurgar en la propia vida; en la propia memoria, en la propia historia, en las imágenes, las palabras, los sentimientos, las acciones, en esta fuente de agua interminable. Su tamaño es incalculable porque incluye también la dinámica de lo inconsciente. Todo lo que el actor tiene dentro, está en quietud, listo para ser utilizado y potenciado: basta que una imagen lo saque a emerger a la superficie. Los universos son óvulos fértiles en la quietud, a la espera del espermatozoide que los fecunde; este espermatozoide es la imagen generadora (Kartun citado en Dubatti, 2016). El actor-demiurgo combina su universo a ese texto del autor que es la imagen generadora y, a modo de óvulo y espermatozoide, se fecundan y crean un organismo nuevo.

En relación a este universo personal, desde el inicio se les propuso a los actores que escribieran una especie de diario íntimo del personaje donde este pudiera poner sus mayores intimidades, temores, confesiones, etc. En estos ejercicios de escritura creativa, el actor empieza a encontrar profundidad a su personaje y empieza a descubrir conexiones personales con él. Es el actor quien escribe en voz del personaje y, casi sin darse cuenta, empieza a componer ese mundo interno, que empieza a entretrejerse junto con el suyo.

Este diario íntimo requirió de varias escrituras, porque al principio los actores se instalaban en generalidades y cuestiones superficiales. Aparecen cuestiones que siguen siendo muy ajenas al actor mezcladas con imágenes potentes, conectadas al universo personal, que deben ser desarrolladas con detalle. Estas imágenes sirven para empezar a construir el mundo interno del personaje-actor. Por ejemplo, en el diario del aviador, empezó a aparecer la imagen de la soledad y en el principito la imagen de la búsqueda de nuevas experiencias que lo invitan a partir de su planeta. El ejercicio fue tomado del profesor Guillermo González, del taller de texto que dicta en la academia Alquimia Teatro, donde propone a sus alumnos escribir monólogos de los personajes. El título de diario íntimo se lo hemos dado nosotros para señalar la real implicancia de la identidad del actor en él.

Para desarrollar el diario íntimo se les proponían preguntas disparadoras relacionadas a las imágenes de la obra: ¿Tiene esposa el aviador? ¿Cómo es? El aviador cuando no está volando, ¿es feliz? ¿Qué preocupaciones tiene? ¿Cómo pasa el tiempo solitario de sus viajes? ¿A dónde le gusta ir? Y en relación al muchacho, ¿Qué paso el día de los 43 atardeceres? ¿Qué significa la rosa en su vida? ¿Por qué se va? ¿Qué espera cuando vuelva? Se los invita a que puedan desarrollar la imagen, describiéndola con el mayor detalle posible, incluyendo percepciones relacionadas a la memoria sensorial. Los actores debían dejarse seducir por la propuesta creativa y por los matices

que aparecían dentro del universo personal de cada uno, para componer material que luego serviría para apropiarse los textos del personaje.

El descubrimiento del universo personal fue vital a lo largo de todo el proceso en relación con el desarrollo de los componentes del subtexto: cuando trabajamos las circunstancias dadas del personaje, cuando buscábamos imágenes propias y pensamientos, al improvisar las escenas, entre otros. Vimos necesario conectar con este universo personal en los momentos más complejos de la obra que implicaban un desafío para el actor. Por ejemplo, para trabajar en las escenas finales la despedida del principito y el aviador, se les pidió que hicieran la experimentación de despedirse de alguien importante para ellos, debían imaginar los detalles del lugar y del momento; y ejecutar una especie de monólogo improvisado en el que dijeran todo lo que dirían en esa situación.

En este contexto, con los ejercicios, buscábamos que el actor empezara a generar conexiones y a unir la interioridad del personaje a la propia: ya que era él mismo quien estaría en escena y quien tendría que pronunciar aquellas palabras. En este punto se da un arduo trabajo porque el actor comienza a confrontar con el personaje en determinados aspectos. Pero este, para actuar como el personaje, necesita imperiosamente entender que resortes lo mueven, para que comiencen a impulsarlo, o generar nuevos resortes que lo estimulen en esas circunstancias. Para desarrollar este aspecto, cuando un actor no comprendía el desenvolvimiento de una escena o un texto, se buscaba un ejemplo de su vida que tuviera alguna relación lógica con esa situación. Por ejemplo, cuando el aviador habla del principito y cuenta sobre él, le pedimos al actor que nos hable de un amigo. De este modo, las razones, acciones y palabras del personaje se van uniendo poco a poco con las del actor, habilitando esta fusión entre universo personal e imagen generadora.

Los baobabs, la relajación del cuerpo

Creemos que el trabajo de percepción y relajación del cuerpo es de una importancia fundamental para todo proceso de creación artística y pudimos experimentar esto concretamente en nuestro trabajo final. En especial, la tarea profesional que el actor realiza por su exposición y exigencia, tiende a tensionarlo y, paradójicamente, requiere de una relajación absoluta para desarrollarse. El actor debe: apropiarse el texto, recordar las marcas, intentar estar presente en el aquí y ahora, vincularse con el otro, escuchar, comunicar las imágenes del subtexto, entre muchas otras preocupaciones y tareas de su oficio. Su desafío es múltiple y la actuación, por desenvolverse en un espacio de exposición, se convierte en una perfecta ocasión para que todas las tensiones salgan a flote y se profundicen. Es por esto que Eines (2012), citando a Strasberg, afirma que la tensión es la enfermedad profesional del actor.

El conocimiento de su cuerpo y el consecuente control de su relajación son esenciales para el actor, incluso, la actuación es uno de los muchos oficios que necesitan de una relajación controlada para poder ser realizados de un mejor modo. El conocimiento y la relajación tienen como objetivo último poder direccionar la tensión a donde se necesita que vaya y quitarla de donde no debe estar. Esto no significa de ningún modo que el cuerpo se encuentre en inacción o con movilidad lenta, sino que significa la suficiente consciencia y control sobre el cuerpo de forma activa, sin que ninguna tensión innecesaria o indeseada interfiera en su trabajo creador.

Específicamente para nuestro estudio, componer el subtexto en escena, es absolutamente necesaria esta relajación. La relación entre la dimensión interna y externa de una persona en la vida se da naturalmente, pero el actor necesita liberar las tensiones para que pueda desenvolverse esta conexión. Con la tensión física presente no podrán ni siquiera pensar en los delicados matices de la dimensión interna de su personaje (Stanislavski, 2016). El actor en tensión no podrá

desarrollar su subtexto, ni comunicarlo en escena. Este actor disponible, receptor y conductor de vivencias sensibles necesita de su cuerpo en relajación para expresarse y moverse con tranquilidad. El actor debe identificar en que momentos de la obra tiende a tensarse, para empezar a manejar esa tensión.

A través de los ejercicios fuimos proponiendo el camino para estimular la conciencia corporal y la relajación de los actores. La primera parte consistió en ejercicios que ayudaran al actor a percibir sus tensiones, intentando controlarlas. Para esto se realizaron variadas consignas que, desde el cuerpo en quietud, acostados, de pie o sentados, buscaban la percepción de las tensiones y su relajación. Los actores afirmaban la utilidad de estos ejercicios, por la posibilidad de identificar y nombrar las tensiones como primer paso para poder eliminarlas. Estos ejercicios nos brindaron una primera radiografía del cuerpo de los actores, para ver que tensiones teníamos que trabajar en el proceso. Algunos fueron inspirados en las consignas que propone Rubinstein (2016) para la relajación activa en la actuación y, estos ejercicios, fueron adaptados para que los actores pudieran realizarlos desde sus casas; disponiendo del tiempo necesario, de la ambientación musical y de la voz de la directora que guiaba los pasos, combinada con los silencios donde los actores percibían todo lo realizado.

En el cuerpo del actor las tensiones inadecuadas son como cuerdas desafinadas de una guitarra. Si estas cuestiones no se revisan el instrumento no suena adecuadamente, termina por romperse y deja de funcionar. Nos pareció interesante encontrar una imagen del texto de la obra, que se relacionara concretamente con las tensiones innecesarias en el actor, esta fue la imagen de los baobabs en el planeta del principito. Los baobabs son estos árboles que hay que arrancar cada mañana cuando solo se ven pequeñas ramitas naciendo, porque si se los descuida y se los deja crecer son demasiado grandes y, como el planeta es demasiado pequeño, los árboles lo hacen

estallar. Es una cuestión de disciplina, las tensiones innecesarias si no son custodiadas cada día, pueden hacer estallar el cuerpo y que un día sea demasiado tarde, como con los baobabs.

Pudimos comentar grupalmente como algunas pequeñas tensiones nos afectaban a todo el cuerpo, y nombrar aquellas zonas donde cada uno solía encapsular algún tipo de nerviosismo: por ejemplo, comerse las uñas, mover permanentemente las manos, fruncir el ceño, apretar los dientes, entre otros. Esto es de gran importancia porque hasta la más pequeña presión en un pequeño punto del cuerpo puede detener completamente la facultad creadora (Stanislavski, 2016). Además, uno debe trabajar la relajación en todos los ámbitos de la vida, para después poder llevarla al escenario.

Avanzando con los ejercicios empezamos a proponer cambios de postura, en ellos los actores debían identificar que músculos se tensaban necesariamente para sostener esa posición y cuales lo hacían sin motivo. Estos servían para observar las tensiones que el cuerpo de cada uno generaba sin necesidad y les implicaba una mayor consciencia y control de estas.

Un ejercicio importante que marcó una diferencia en los actores fue el que implica convertir la postura en acción, inspirado en el que propone Stanislavski (2016). Los actores se detenían en distintas posturas y debían justificarlas a través de condicionantes imaginarios. Por ejemplo, si uno estaba con los brazos arriba, podía imaginar que estaba alcanzando una fruta en un árbol, si uno estaba acostado podía justificar que estaba matando a un bicho en el suelo. La adaptación que le realizamos a la consigna fue el modo que utilizamos para llegar a las diferentes posturas: se propuso a los actores que se movieran de forma continua y, cuando la directora proponía una brusca detención, debían justificar con una acción la postura en la que habían quedado. Este ejercicio se repitió muchas veces intentando perfeccionarlo en cada oportunidad. Los actores reflejan un cambio importante en la conciencia corporal luego de esta consigna; mencionan que, al justificar la postura con una acción que contiene su objetivo de fondo, el cuerpo entero acomoda

automáticamente cada músculo a la concreción de la acción y ayuda a economizar la tensión donde no es necesaria. Se podría decir que el cuerpo responde naturalmente ante el estímulo de las circunstancias imaginarias. Este mecanismo de justificación de la postura puede ser llevado al escenario, cuando el actor no sabe cómo apropiarse de las marcas del director, o cuando no sabe qué hacer con su cuerpo en un momento determinado de la escena.

El actor necesita del control y relajación de su cuerpo durante los ensayos y, luego, previo a la presentación a público y durante la misma. Esta relajación tiene la característica que de no debe apagarle la energía sino incentivarla, predisponiéndolo a la actividad escénica. En el trabajo cotidiano de los ensayos esto se daba de forma sencilla porque dedicábamos siempre el inicio del mismo a la relajación desde diferentes aspectos, dependiendo de las tareas que fuéramos a realizar ese día. No obstante, el día del ensayo general a público, nos vimos en la dificultad de no tener las herramientas para realizar, en poco tiempo, una relajación del cuerpo que estimulara en los actores la energía necesaria para la escena: los actores se encontraban tensos, incómodos y apagados. Luego de esta experiencia comentamos este tema grupalmente y establecimos que debíamos poner más tiempo y dedicación para predisponernos antes de actuar. Entonces, para el día de la presentación final de la obra a público, la directora planificó un calentamiento pensado para estimular la relajación y la energía de los actores; este incluía juegos, improvisaciones, movimientos del cuerpo acompañado de la voz, ejercicios de comunicación corporal con los actores y pasadas rápidas de escenas. En esta segunda oportunidad pudimos percibir que la energía de los actores tenía un tono más adecuado y ellos afirmaban haberse sentido más cómodos y en disponibilidad para actuar.

De este modo, el trabajo de relajación de los músculos nos acompañó en todo nuestro proceso. Concluimos este apartado confirmando lo importante que es ejercitar la relajación de los

músculos y la consciencia completa del cuerpo como un todo, porque, como se viene afirmando, en el escenario la tensión se amplía a niveles extremos y, si no hemos aprendido a guiar la tensión hacia donde debemos, las consecuencias pueden ser irreparables, como con el descuido de los baobabs.

A las lámparas hay que protegerlas, concentración de la atención

El tercer punto cardinal de nuestro entrenamiento integral es la concentración de la atención. El desarrollo de esta capacidad es de gran importancia para el actor ya que su atención se ve extremadamente exigida en la escena. En el escenario necesitamos que la atención juegue en favor del actor y, más aún, en este proceso de investigación en el que procuramos que la atención interna se tense hacia el subtexto. Para nosotros este aspecto fue muy novedoso, porque no conocíamos las extensas teorías desarrolladas sobre la atención antes de este proceso de trabajo final. Es importante también porque la habilidad para controlar nuestra atención es el primer requisito necesario para que exista la presencia escénica (Rapoport, 1970). Un actor sin control de su poder de atención, disperso en diferentes elementos que lo convocan o en el público, perderá su presencia escénica y no podrá ocupar el espacio y comunicarse correctamente con el entorno.

Una característica vital de la concentración de la atención es que se relaciona de forma recíproca y directamente proporcional con la relajación. Necesitamos entonces dominar y combinar ambos aspectos de nuestra técnica, para poder utilizar el instrumento completo y en disposición total. Relajación y concentración se ayudan y se generan mutuamente: si el actor está relajado podrá acceder más fácilmente a concentrarse o, a la inversa, si el actor está concentrado podrá comenzar a relajar su cuerpo. Es por esto que, para predisponer a los actores en los ejercicios

de concentración de la atención en los ensayos, hemos realizado previamente ejercicios de relajación.

Otro aspecto importante a conocer es que, la atención, siempre está enfocada en algo: nuestra atención es comunicada por los sentidos que captan un objeto, pensamiento o persona, al que llamamos objeto de atención. El actor debe poder manipular esta capacidad y enfocar su atención hacia lo que requiera cada escena en cada momento, utilizando esta habilidad propia del ser humano de forzar la dirección de su atención hacia lo que desea.

Otra característica de la atención es su conformación en diferentes capas. ¿Cómo puede el actor concentrar su atención en tantas cosas al mismo tiempo? Esto se debe a que puede concentrarse en simultáneo en muchos objetos de atención desde sus diferentes estratos. Esto explica también cómo, por ejemplo, una persona puede atender varios asuntos a la vez: una prueba, el entorno que lo rodea, un trabajo, un hijo, etc. Especialmente para el desarrollo del subtexto en escena, necesitamos que el actor pueda conocer y manipular estas capas con gran maestría.

Definiremos estas dos grandes capas como atención exterior y atención interior, comentando sus características y las dinámicas para explorarlas. La atención exterior se dedica a los objetos materiales que se encuentran fuera del actor (Stanislavski, 2016). Para ejercitar esta atención pedimos a los actores que practiquen la observación activa: observando un objeto cercano primero, con el que pudieran interactuar, para luego pasar a uno que se encontrara a cierta distancia de ellos. En todo ejercicio de observación la mirada debe ser intensa: escudriñar lo más posible, observar todos los detalles, probar todas las aristas. Esto debe generar en el actor interés hacia ese objeto, lo que provocará el sostenimiento de la atención en él. El actor debe entender esta relación de atención e interés para utilizarla en la escena e interesarse voluntariamente en los objetos de atención escénicos que lo requieren.

Luego de un breve lapso de tiempo en la realización de los ejercicios, los actores pueden percibir que su atención comienza a desviarse, aparece la inquietud, la ansiedad y la dificultad para concentrarse. Esto puede ocurrir también en escena, la presión de la mirada, los ruidos, las reacciones del público, los accidentes escénicos y todo el entorno al que se expone el actor lo condicionan en su concentración. Aparece en este punto el conocido fenómeno de la desconcentración o distracción, este viento fuerte del que uno tiene que cuidar la llama de la lámpara para que no se apague. Esta tarea no es nada fácil, pero, con la atención fija en un objeto de concentración, la desconcentración se mantiene fuera. Eines (2012) reafirma que el actor puede recuperar la concentración con lo real que lo rodea. La forma de volver a la escena es con aquellas cosas sencillas, la mano de mi compañero, un vaso, una luz. Este punto es importante en el proceso de comunicación del subtexto, para el cual el actor necesita estar presente y conectado con lo real que se encuentra a su alrededor.

Para seguir avanzando en este aspecto, tomando la propuesta de Stanislavski (2016), pedimos a los actores que fueran ampliando la zona de atención, así la capacidad de concentrarse se iba expandiendo también. La experiencia se puede realizar con tres estados, empezando con un círculo pequeño, de no más de dos metros de diámetro que al tiempo se agranda hasta llegar a cuatro metros de diámetro y, finalmente, se extiende a toda la habitación. Cada una de estas superficies incluía elementos independientes que el actor debía contener con su atención, sin salirse de la circunferencia delimitada. A medida que se iba ensanchando la superficie le exigía al actor mayor poder de concentración y pudimos experimentar que la atención se volvía dispersa, general y vaga. En este sentido, se proponía ganar terreno estirando este poder de atención, avanzando y retrocediendo poco a poco, entendiendo que es un proceso que lleva tiempo y dedicación. Descubrimos que esta capacidad está muy descuidada hoy en día: por la

diversificación de las pantallas, las muchas actividades y ofertas, el consumo desenfrenado, etc. Y, por esto, la atención se ve cada vez más exigida frente a múltiples objetos sin tener la capacidad de profundizar en ninguno; el ocio dedicado al estudio y a la contemplación se ha perdido y se ha convertido en aburrimiento que termina por saciarse en las pantallas, cuando podría aprovecharse como una oportunidad de estimular la actividad de la observación y la imaginación. Esta reflexión nos invitó a trabajar esta capacidad actoral con mayor consciencia y precisión.

Además de la concentración en los objetos exteriores, se puede trabajar específicamente la atención interior. La atención interior se concentra en los objetos relacionados a la dimensión imaginativa (Stanislavski, 2016). Su importancia radica en que gran parte de la vida escénica transcurre en estas circunstancias de la imaginación o de la fantasía. Los ejercicios propuestos en este plano combinan los sentidos internos, memoria e imaginación, que se encargan de recrear las impresiones que los cinco sentidos han captado de la realidad. Algunos ejercicios son muy sencillos y consisten en desarrollar objetos de atención imaginarios. Recordar y revivir lugares en los que se ha estado, momentos del pasado, personas conocidas, entre otros.

Finalmente hemos realizado ejercicios que combinan ambas atenciones, estos son importantes porque combinan los dos aspectos que componen la vida escénica y sirven para el desenvolvimiento y comunicación del subtexto. Uno de ellos consiste en dirigir la atención hacia un objeto externo, al que se le deben inventar circunstancias imaginarias que ayuden a aumentar el interés por él; este ejercicio se repite por un tiempo prolongado y con diferentes objetos de atención. Este ejercicio fue inspirado en la propuesta de Stanislavski (2016) pero, cuando los actores comentaron sus dificultades al desarrollarlo, decidimos generar una adaptación, especificando la circunstancia imaginaria que se utilizaría para experimentarlo. La directora propuso la improvisación de una escena que aplicaba ciertos condicionantes imaginarios al espacio

que los rodeaba. La situación escénica consistía en que los actores estaban en la oficina de su jefe buscando un papel muy importante que podía hacer que perdieran el trabajo; este condicionante imaginario sumaba interés y proponía una acción dentro del espacio delimitado, lo que aumentaba su atención hacia él. Descubrimos que estas circunstancias añadidas para interesar la atención interior debían ser específicas, detalladas y creíbles para el actor. Este convive habitualmente con la ficción y debe desarrollar características imaginarias en relación a los objetos escenográficos y a los demás actores. En este sentido, el objeto real no cambia, pero le genera al actor un potente estímulo creativo. Comentábamos un sencillo para graficar este concepto: una persona se encuentra sola en su casa de noche y escucha un ruido que capta totalmente su atención, si comienza a imaginar que puede haber entrado un extraño a la casa, la tensión crecerá y generará una acción. Comprendimos entonces que, la imaginación, es un arma poderosa para desarrollar la concentración de la atención, el interés en un objeto determinado y su consecuente acción.

En conclusión, la relajación, la atención y la imaginación están profundamente relacionadas. Si el actor domina estos elementos podrá generar la inspiración y el interés a través de los condicionantes imaginarios que prepare para cada momento escénico. El desarrollo de esta herramienta es de importancia vital para el proceso creativo del actor, por lo tanto, decidimos incorporarlo durante todo el proceso de investigación.

Asteroide B-612, desarrollo de la imaginación y la memoria

La imaginación, junto a la memoria, es el cuarto punto cardinal de los elementos internos que establecimos como necesarios para entrenar en el actor. Luego del recorrido que nos llevó a descubrir el universo personal, experimentar la relajación del cuerpo y la concentración de la atención, hemos llegado a un punto de inflexión en nuestra investigación. Como mencionamos en

el apartado anterior, la imaginación es arma poderosa ya que puede desatar un torrente de estímulos para la actuación. El subtexto es posible, en gran medida, gracias a la imaginación.

La utilización de la imaginación le permite al actor, así como a un niño, entrar en el juego teatral y vivirlo: le brinda la fe en la escena, lo invita a improvisar y lo ayuda en el desarrollo de su personaje. La imaginación crea realidades inexistentes dentro del mundo de lo posible y es gracias a esto que, tanto el actor como el público, están dispuestos a entrar en la dinámica de la ficción, porque asumen que eso que ven podría ser realidad, aunque sepan que no lo es. Podríamos decir que el juego y el teatro son los rituales de la imaginación, donde ella se goza de su existencia y se encuentra en su máximo esplendor.

La imaginación, acompañada por la memoria, es un sentido interno del ser humano que se relaciona directamente con los cinco sentidos externos, generando en la mente reminiscencias propias y combinaciones arbitrarias de la realidad captada; mezclando recuerdos, vivencias, experiencias y sensaciones. La imaginación combina diversos elementos tomados de la vida, asociando elementos conocidos en un todo que no corresponde a la realidad (Chejov, 1970). Esta es un almacén de material y su verdadero aporte es posibilitar las infinitas combinaciones de ese material. Es importante destacar que la imaginación no crea de la nada, sino que toma elementos conocidos y crea combinaciones nuevas a partir del material existente. Esto refuerza la importancia de la práctica de la observación penetrante que definíamos en el apartado anterior: si la imaginación toma elementos de la vida, el actor debe ser un cazador de realidades, debe enriquecerla recopilando material de su propia experiencia. Es por esto que la imaginación se puede entrenar en lo cotidiano, por ejemplo, leyendo literatura: en la lectura las palabras estimulan la imaginación proponiéndole combinar lugares, rostros y situaciones para generar nuevas creaciones a partir de ella.

Otra característica importante se puede ver en las consecuencias del acto imaginativo, esta capacidad es tan poderosa que puede generar reacciones emocionales, orgánicas y físicas en el ser humano. A través de la imaginación uno genera mundos posibles que, si son creíbles, pueden alegrar, emocionar, estresar, angustiar, asustar, quitar el aliento, etc.

En el proceso se trabajaron una serie de ejercicios para trabajar la imaginación y comprender estas características. Empezamos con juegos muy sencillos de improvisación que nos sirvieron para entrenar la rapidez, fluidez, flexibilidad y permeabilidad de las conexiones imaginativas. En ellos, los actores fueron improvisando con diferentes consignas sencillas: realizar acciones, competir entre ellos, parodiar actuaciones, improvisar un zapping de televisión, continuar una historia, etc. Algunos de estos juegos son tomados de las clases de Guillermo González (2016) y otros del manual de juegos y ejercicios teatrales de Holovatuck, J. Astrosky, D. (2005). Estos desafían a los actores, porque deben responder rápido y exigir su imaginación, además de comprometer la atención en los diversos aspectos de la consigna. En los ejercicios que requerían continuación o improvisación conjunta no se les permitía a los actores ponerse previamente de acuerdo, buscando también ampliar la comunicación y el vínculo entre ellos. Ejercitábamos la ocurrencia rápida de situaciones y, luego, como variante, repetíamos lo que habíamos hecho, en orden, para poner a prueba la memoria.

Otra consigna para seguir ejercitando la imaginación de forma puntillosa consistió en realizar observaciones de objetos, que luego debían ser recreados por los actores en su visión interior. Los actores primero hacen el ejercicio de recordar fielmente el objeto y, luego, deben transformar el objeto con su imaginación. Aquí imaginación y memoria trabajan juntas para componer la imagen captada. Probamos este ejercicio también en relación a los demás sentidos, un sonido, un olor, una textura, etc. En todos los casos la directora insistía en la composición del

detalle de la representación mental, esforzando la capacidad de la imaginación para construir cada pequeño aspecto del objeto. Pedimos a los actores que vieran algo vívido y definido en la imaginación porque así se prepara el terreno para sembrar todo tipo de semillas que, luego, habilitaran el subtexto. Al finalizar esta experiencia se comparten las percepciones y reflexiones que suscita el ejercicio: los actores expresan que lo captado en relación con el sentido de la vista se les hace más sencillo recordar, a diferencia de lo captado por el olfato, el oído, el gusto o el tacto; también comentan que pueden recordar parte de las imágenes con la memoria y que el resto es completado por la imaginación que coloca colores y formas que no están en el original; por último, afirman que es sencillo transformar las imágenes y desarrollarlas como es pedido.

Chejov (1968) propone múltiples tareas para trabajar la imaginación, algunas son pensadas para profundizar la conexión entre la imaginación y el cuerpo. Una de ellas consiste en que el actor prevea en su imaginación un movimiento antes de realizarlo, luego lo ejecuta de forma precisa y debe revisar si coincide con lo imaginado, en caso de ser necesario deberá repetirlo sucesivas veces. Este ejercicio puede ir evolucionando y sumar cada vez más movimientos en una cadena interminable, donde imaginación y acción se retroalimentan. Los actores se sintieron muy interesados por este ejercicio que antes no conocían y pudieron experimentar lo difícil que se volvía imaginar algo y realizarlo tal cual lo imaginado.

Estos ejercicios, juegos y consignas sirvieron para flexibilizar la imaginación a lo largo de todo el proceso de ensayos. Comprendimos su importancia entendiendo que, gracias a la imaginación, el actor puede entrar en la dinámica ficción-realidad y crear vida convirtiendo en una realidad teatral posible lo que, en principio, no lo es.

Invisible a los ojos, el subtexto

El desarrollo central de la investigación se ha dado en la experimentación de los ensayos y, como señalamos al inicio del capítulo, estos ensayos se abocaron principalmente al entrenamiento integral y al trabajo del subtexto. En el proceso, estos dos aspectos se han dado prácticamente de forma simultánea, pero los hemos separado en el trabajo para poder analizarlos conceptualmente. En los apartados anteriores pudimos desarrollar los cuatro puntos cardinales del entrenamiento integral necesario para preparar el terreno interno de los actores. Nos dedicaremos en esta parte del capítulo a la conceptualización del objeto de estudio y a la delimitación sus elementos compositivos, brindando nuestro posicionamiento en diálogo con los autores seleccionados.

El término subtexto, en relación al teatro, es acuñado inicialmente por Konstantin Stanislavski a mediados del siglo XIX. Se lo identifica en el primer periodo de sus estudios, establecido entre 1898 y 1925, donde desarrolla las bases del sistema que lleva su nombre. El libro que contiene gran parte sus aportes sobre el subtexto es “el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación” publicado recién en 1948, luego de su muerte. No obstante, ya en estudios publicados anteriormente como “el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia” en 1938, la preparación del trabajo interno del actor constituía una inquietud crucial. No obstante, es sabido que la teoría de Stanislavski no encuentra una síntesis en ninguno de sus libros ya que fue creándola y reformulándola constantemente hasta el día de su muerte. Serrano (2004) afirma que aún estamos esperando la obra crítica capaz de considerar su aporte en su totalidad. Incluso a través de sus alumnos y discípulos como Chejov, Ósipovna Knébel, Layton, Serrano, entre muchos otros, se puede ver las diferentes lecturas que suscita y los aportes agregados por cada uno: pareciera que las puertas abiertas por Stanislavski nunca terminan

de cerrarse definitivamente y siguen ampliando sus fronteras de exploración incluso hasta el día de hoy.

El método de Stanislavski supone una revolución en el arte teatral ya que propone por primera vez un estudio sistematizado y ordenado de la técnica actoral (de Miguel, 2020). La técnica realista surge en contraposición a la actuación romántica¹⁷ que tenía su foco puesto en lo externo, en la declamación y los movimientos convencionales preestablecidos para indicar ciertas emociones. A partir de su trabajo, Stanislavski propone dejar atrás las fijaciones superficiales de la actuación para empezar a estudiar la vivencia interna del actor y las reacciones orgánicas consecuentes, tomando la naturaleza del ser humano como referencia y parámetro para la actuación.

Existen algunas discusiones en torno a la organización de los aportes realizados por Stanislavski que, como hemos advertido, desarrolla sus estudios de manera continua hasta el día de su muerte. En cuanto a los periodos de Stanislavski, en general, se suelen acordar dos etapas cruciales llamadas: el sistema y el método¹⁸. No pretendemos en esta investigación desarrollar un análisis minucioso de la técnica de Stanislavski y sus etapas, pero sí creemos necesario aclarar el enfoque del cuál partimos, porque hemos tomado el aporte de este autor como base para nuestro estudio del subtexto. Simplemente aclararemos que, para nosotros, no es necesario separar o

¹⁷ A lo largo del siglo XIX se desarrolló en Europa el romanticismo, un movimiento que implicó una importante renovación de las artes y la forma de ver el mundo. A nivel de teatro, se revalorizó la figura de William Shakespeare y se proclamó una mayor libertad creativa. En este contexto, se crea un nuevo género, el drama romántico, movimiento teatral nacido en oposición a los principios de la tragedia clásica.

¹⁸ Una simplificación para entender el aporte de Stanislavski puede ser la diferenciación entre dos etapas, “el sistema” en los años 1898-1925, en el cual se afirma la necesidad de la memoria sensorial y emotiva para la identificación del actor con el personaje. Y “el método” o “el método de las acciones físicas” 1925-1938, que continúa con lo propuesto anteriormente, pero propone un cambio metodológico en cuanto al proceso de ensayo de la obra (De miguel, 2020). El primer método descansa más en un trabajo interior y el segundo pone el acento en la acción física como determinante del quehacer del actor (Alezzo en Rosenzvaig, 2012). Muchos autores toman estas dos etapas como un proceso continuo en el que Stanislavski va evolucionando su teoría, otros, como Serrano (2004) los contraponen abruptamente.

contraponer los métodos desarrollados por Stanislavski, sino que, sus dos grandes propuestas se pueden entender en relación de complementariedad. Es desde este punto de partida que tomamos los aportes de Stanislavski y lo combinamos con los autores mencionados que han hecho sus propias experimentaciones y aportes en torno al tema.

Nos parece importante para nuestro estudio tomar en este apartado algunas de las definiciones de subtexto para dialogar y posicionarnos en relación con ellas. Comenzaremos con la definición dada por el mismo Stanislavski (2012) para quién el subtexto es la expresión interior del ser humano en el personaje, que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto proporcionándoles vida y existencia. Partimos de esta concepción que propone el subtexto como un elemento esencial en la actuación ya que, sin él, las palabras del texto dramático están vacías en el escenario: el subtexto es el alma de las palabras y el actor debe componerlo desde su propia interioridad.

Esto puede observarse sencillamente en la vida cotidiana, allí el mecanismo del habla oral se encuentra siempre de forma orgánica acompañado de un subtexto que lo sustenta y condiciona. Por ejemplo, una palabra de la cual no se sabe el significado puede ser una simple combinación de letras; pero si intervienen los sentimientos, el pensamiento y la imaginación pueden conferirle vida a ese simple sonido convirtiéndolo en una orden, en una declaración de amor, en una amenaza, en un pedido desesperado, etc. La palabra acompañada del subtexto se vuelve extremadamente poderosa, así como lo es en la comunicación cotidiana de las personas.

Por tanto, es tarea del actor infundirle ese sople de vida a las palabras que están escritas en un papel. Para Chejov (1968) el aporte de esta vida interna es esencial: la contribución del actor al trabajo escrito es concretamente el descubrimiento de las profundidades psicológicas del personaje. El actor debe descubrir el contenido interno del personaje, su psicología, las razones

ocultas detrás de las densas capas de sentido de la situación. El actor debe ser un investigador de lo que sucede en las profundidades de la escena: por debajo de lo que se ve y se oye en escena corren las líneas ininterrumpidas del subtexto, que el actor debe escudriñar. Entonces, el actor necesita no solo saber qué dice el texto, si no el porqué y el para qué se dice, que se esconden dentro de él.

“Solemos decir que el texto es el pico visible de un iceberg que tiene sus nueve décimas partes ocultas” (Layton, 2014, p. 138). Esta imagen del iceberg nos interesa porque implica que la palabra enunciada solo es una pequeña parte de la realidad escénica, un 10% que sale a la superficie; y, a pesar de que las proporciones sirven solo a modo de imagen, el subtexto es el otro 90% oculto que el actor debe desentrañar. Mientras más palabras se oyen en el exterior, más grande intuimos que es el subtexto y de la densidad de su contenido dependerá que las palabras floten en la superficie; como lo explica el principio de Arquímedes en relación con el iceberg. Entonces, es el subtexto el que genera la forma externa de la expresión del actor, la forma en que son dichas las palabras tiene que ver con el subtexto que lo va dictando internamente. En este sentido, no es un contenido que queda oculto en el interior del actor, sino que debe emerger en escena, comunicarse e invitar a la acción.

Habiendo acercado las definiciones de algunos autores, daremos la que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo de investigación: El subtexto es el tejido de justificaciones y razones internas que compone el actor para apropiarse las palabras de su personaje, cuando estas son otorgadas por un autor. Este se crea principalmente gracias a la imaginación, combinando el universo personal íntimo del actor con las circunstancias dadas de la obra. En la vida y en el escenario, es el subtexto el que delimita la organización del discurso oral según las intenciones que nos mueven hacia los demás y, es a través de él, que se generan las formas exteriores: las

palabras, los silencios, los tonos, las pausas, el ritmo. No obstante, crear el subtexto lleva tiempo y se da a través de los ensayos, las lecturas, las improvisaciones y en todo momento de la representación. En el proceso, el actor debe ocuparse de profundizarlo y fijarlo en cada repetición; para que, cuando se encuentre en la representación, no necesite estar pendiente de él y pueda comunicarse en escena libremente con lo que lo rodea.

Habiendo expresado nuestra conceptualización grupal del subtexto, delimitaremos los elementos que lo componen. Que, aunque estamos hablando de una unidad indivisible, podemos entenderlo y trabajarlo a través de la construcción conceptual de sus partes. El subtexto puede aparecer de muchas formas, pero hemos querido agrupar estas muchas formas en cuatro elementos a trabajar. En torno a estas cuatro líneas desarrollaremos a continuación el trabajo sobre el subtexto, ellas son:

- Las circunstancias dadas.
- Los objetivos y unidades.
- Los pensamientos.
- Las imágenes.

En el ensayo podemos abordar el trabajo con cada componente por separado, pero, en escena, estos elementos conviven simultáneamente, entrecruzándose dentro del actor unos con otros. Todo trabajo que hacemos en orden a enriquecer una de las líneas, fortalece al subtexto en su conjunto. El primer paso para construir el subtexto necesariamente fue el conocimiento profundo de las circunstancias de la obra, que fue lo que permitió construir los cimientos para el trabajo interno del actor.

¿Caíste del cielo?, circunstancias dadas.

El primer paso que dimos hacia el texto del autor, para construir el subtexto a partir de él, fue el minucioso análisis de los sucesos de la obra y las circunstancias dadas. Este acercamiento es explícito en las primeras lecturas e improvisaciones, pero se da de modo implícito a lo largo de todo el proceso de ensayos, corrigiéndose incluso durante el montaje de la obra y las funciones. Como comentábamos al inicio, una de las primeras decisiones tomadas para este trabajo final fue la de darle al texto un lugar privilegiado, haciendo que este fuera el núcleo central del lenguaje escénico y puntapié de todo lo demás. En este sentido, compartimos con la visión de Layton (2014) que afirma que: “El trabajo del subtexto no está limitado por el texto si no inspirado en él” (p. 138). Este aspecto fue crucial en nuestro trabajo de investigación entendiendo que no se puede construir el subtexto independientemente del texto dado, sino que se construye a partir de él.

Este análisis se da paulatinamente, el actor primero va entendiendo los hechos de la obra y lo que sucede en ella a través de las escenas, y, en consecuencia, va captando el sentido profundo de la misma. El actor no actúa en relación al tema, pero si actúa en relación a los hechos y estos reflejan el sentido último de la obra. Sin el conocimiento completo y profundo de la esencia de la misma el actor no puede comprender correctamente el sentido de su personaje, este acceso implica tomar decisiones grupales sobre las posibles interpretaciones del texto. Conocer la esencia de la obra significa comprometerse y penetrar en su misterio: en este proceso el actor no se desembaraza de su propia concepción de la vida, sino que entra en juego su propia identidad. Esta valoración de los hechos implica una mirada crítica, filosófica y política por parte del actor. Es importante tener en cuenta que, antes de pasar al aprendizaje de memoria del texto, se debe realizar una correcta valoración de los hechos en los cuales el actor pueda improvisar las situaciones propuestas por el autor, pero a través de sus propias palabras.

Hemos podido experimentar y aprender muy de cerca los beneficios de la improvisación previa al aprendizaje del texto. Los primeros ensayos, al ser virtuales, no permitían una improvisación fluida de las primeras escenas, por lo que pasamos al texto más directamente. En cambio, en los ensayos presenciales, pudimos improvisar las últimas escenas muchas veces antes de pasar efectivamente al texto escrito. En ambos casos pudimos ver el resultado muy claramente: a las primeras escenas les faltaba juego y exploración, estaban rígidas y planas. En el segundo caso pudimos ver como las escenas se tornaban más orgánicas permitiendo el juego, los desplazamientos, las acciones conjuntas y el vínculo. Fue entonces que, en una nueva pasada de toda la obra de forma presencial, vimos la necesidad de volver a improvisar. La forma de proponer las improvisaciones era la siguiente: Previamente al ensayo la directora leía la escena y seleccionaba aquello que era el núcleo más importante, al llegar los actores les proponía improvisar a partir de este núcleo central y los actores tenían prohibido decir alguna palabra del texto. Muchos ejercicios de pasadas con diferentes consignas pueden servir para comprender los hechos de la escena, pero improvisarla desde su estructura fue uno de los más útiles para nosotros. Allí el actor explora la escena desde sus palabras y desde su punto de vista libremente primero, para luego pasar a las palabras del autor.

Ósipovna Knébel (2000), citando a Stanislavski, explica el objetivo esta valoración de los hechos de la siguiente manera: “Significa encontrar en ellos el profundo sentido interior, su esencia espiritual, el grado de significado e influencia” (p. 66). Encontrar lo que los hechos externos ocultan detrás de sí. Es, en definitiva, comenzar a identificar el subtexto que yace oculto en cada escena entendiendo que una palabra, una coma, un silencio pueden cambiar todo su sentido. Para esto es necesario empezar a conocer el subtexto de cada uno de los personajes, el conflicto entre

sus objetivos, las reacciones internas de la escucha, los deseos internos, el esquema interior de la relación entre los personajes, etc.

En este aspecto, la directora y los actores analizaban las escenas en conjunto, buscando desentrañar lo propuesto por el autor y tomando decisiones en consecuencia. En el diálogo se presentaban los siguientes interrogantes: ¿Qué entienden que pasa en la escena? ¿Para que el personaje hace o dice esto? ¿Qué busca? ¿Qué ocurrió entre esta escena y la otra? ¿De dónde viene el personaje? ¿Qué acaba de pasar previo a la escena? Las preguntas aspiran a indagar aquello que los hechos esconden y comprender las escenas en relación con la totalidad de la obra. Un ejercicio realizado a lo largo de todo el proceso fue justamente detener la actuación y preguntar a los actores: ¿Qué está pasando? ¿Para qué y porque está diciendo esto el personaje? Realizar esto puede ayudar a la comprensión crítica de la actuación en relación con los hechos e interpelar su traslado a la escena. Otra pregunta para estimular la comprensión personal de los hechos puede ser: ¿Qué circunstancias personales me harían a mí relacionarme con los hechos del mismo modo que mi personaje? (Stanislavski citado en Ósipovna Knébel, 2000). La respuesta ayudará al actor a adentrarse en los hechos de la obra y poder comprenderlos desde la propia visión de la vida, si el actor no comprende y no justifica internamente las acciones del personaje, no podrá actuar de forma orgánica.

Comentaremos uno de los ejercicios relacionados a esta identificación de las razones propias con las del personaje. En él se le pide al actor que haga presente al personaje frente a él y realice un diálogo que incluya las siguientes acciones: primero debe insultarlo y señalarle todo lo defectuoso en su modo de proceder. Luego el actor debe disculparse con su personaje, afirmando que lo entiende y que comprende su modo de actuar. Este ejercicio es tomado de la bitácora de la directora correspondiente a las clases del seminario de trabajo de texto de Guillermo González en

2016. Este tiene muchas variantes y beneficios: cuando el actor insulta al personaje pone en evidencia aquellos momentos de la obra en que el accionar del personaje le es difícil de comprender y los momentos en que el actor lo cuestiona o lo juzga. Al final, se propone una reconciliación, en la que el actor pide perdón al personaje y se identifica con él, buscando coincidencias entre ellos. El ejercicio sirve para acercar al personaje a la realidad propia del actor y conviene realizarlo cuando ya se tiene conocimiento general de la obra.

Luego de realizar esta primera valoración crítica y personal de los hechos, se debe profundizar en las circunstancias dadas de la obra, el punto de partida para comenzar a actuar la escena y generar el subtexto. “Significa la historia de la obra, sus hechos, consecuencias, época, tiempo y lugar de la acción, las condiciones de vida de los actores y la interpretación del régisseur” (Stanislavski, 2016, p. 56). En las circunstancias dadas comprendemos la historia pasada y presente del personaje, lo que sucede en el intermedio de las escenas, sus ideas, sus convicciones. Aquello que no está en el texto pero que lo enmarca, le da vida, profundidad y organicidad. De este modo, las circunstancias dadas ayudan a crear el estímulo interior. Guillermo González (2016) explica las circunstancias dadas y las divide en tres: 1. las históricas (incluyendo la historia pasada del personaje, su infancia y juventud dependiendo de la edad que tenga) 2. las previas, (haciendo referencia a las escenas anteriores, a lo que ha ido pasando en la obra) y 3. las previas inmediatas (en relación a lo que acaba de pasar, un instante antes de que el personaje entre en escena o se encienda la luz).

En relación al trabajo con las circunstancias históricas, consiste en crearle un pasado a los personajes de los cuales, en general, se sabe poco; por tanto, el actor necesita profundizar en los detalles con su imaginación. Al personaje inexistente del papel, el actor debe insuflarle vida, y debe hacerlo aportando detalles concretos sobre su pasado, sus convicciones, su cotidianidad, etc.

Es importante construir el pasado del personaje que lo constituye en su modo de ser y vivir las cosas, entendiendo que lo vivido en el pasado nos configura en el presente. Para el desarrollo de estas circunstancias fue útil el diario íntimo del personaje que empezamos a diagramar en el universo personal.

En relación a las circunstancias previas y a las previas inmediatas los actores debían construir las vivencias y recuerdos de lo que sucedía entre escena y escena; ya que son de gran importancia para el personaje los sucesos que no aparecen expresados en la obra y también necesitan del subtexto correspondiente. Analizábamos en nuestro proceso en particular que esto era necesario ya que podíamos identificar que, tanto el muchacho como el aviador, cambian su percepción de la vida durante el transcurso de la obra. En ella ocurren al menos ocho días desde que se encuentran y este encuentro los transforma profundamente. Luego transcurren seis años hasta que el aviador se encuentra contándose a otras personas. Esto nos llevó a preguntarnos: ¿Quién es mi personaje al inicio y quien es al final? ¿Qué ocurre en medio que lo cambia tanto? ¿Cuál es la evolución y desarrollo de mi personaje? Esto le da profundidad al personaje y habilita la apropiación de sus circunstancias por parte del actor. En base a esto se realizaron diferentes ejercicios, en los que se pedía a los actores que imaginaran y escribieran lo que sucedía entre cada escena y, también, que improvisaran escenas que se mencionan en la obra, pero no se desarrollan. Una de las consignas consistió en que cada personaje debía escribir al otro una carta de despedida, estas cartas fueron leídas en una de las pasadas, entre la escena de la muerte del principito, escena X, y el monólogo final del aviador, escena XI. Una de las cartas leídas fue tan contundente en las imágenes, que encajaba perfectamente en ese espacio como si siempre hubiera estado allí; fue por eso que pasó a ser parte del texto de la obra, justamente entre estas dos escenas mencionadas.

Otro ejercicio realizado en relación a las circunstancias históricas y previas fue el interrogatorio al personaje, en el que cada uno debía responder preguntas sobre la vida privada del personaje: sus emociones, su pasado, sus percepciones de las cosas que ocurrían en la obra, etc. Estas preguntas estaban inspiradas en las circunstancias de la obra, y esto servía a los actores para la generación de imágenes útiles para el desenvolvimiento de su personaje. Los actores expresaban que, algunas preguntas, los invitaban a indagar más profundamente en el pasado y las convicciones del personaje que aún eran difusas para ellos. Entendemos que este proceso es arduo y se va enriqueciendo día a día, con cada lectura del texto, con cada pasada y con cada ensayo. Todos los ejercicios realizados en relación con las circunstancias dadas se pensaban con el objetivo de identificarse con el personaje, darle profundidad y tener material al cual acudir para generar un subtexto que sustente la actuación en los momentos más complejos de la obra.

En la primera etapa de los ensayos se realizaron lecturas interpretativas de las escenas y luego se comprendió la estructura general para pasar a improvisar sobre ellas. Más adelante, ya aprendidas las primeras escenas, se improvisaba intentando respetar la esencia del texto. Esto en concordancia con el proceso que propone Suárez Álvarez (2014) en relación con el método Layton: Un primer momento en el que se improvisa desde la circunstancia de la escena, sin aprender el texto del autor y un segundo momento ya incorporando el texto, pero prestando atención al subtexto, al objetivo y la intención. Pasamos entonces a estudiar los objetivos de los personajes.

No es un hombre es un hongo, objetivos y unidades

Luego de comprender lo que sucede en la obra con la valoración de los hechos y la profundización en las circunstancias dadas es necesario establecer cuáles son los objetivos de cada personaje en cada situación: El para qué de cada texto y de cada acción que este lleva a cabo. Es

importante porque, en cada hecho de la obra, cada personaje tiene una responsabilidad crucial. De los personajes depende que la escena suceda y que, de algún modo, funcione. De la fuerza de aquello que anhela el personaje dependerá que pelee por conseguirlo o no; del deseo y la negación se generará el ritmo de la escena y la intensidad de los textos. Por esto es tan importante averiguar qué quiere conseguir el personaje en cada momento, de los otros o de sí mismo. Ya que, todo cuanto suceda en la escena debe tener un propósito (Stanislavski, 2016). Y el actor necesita tener ese propósito claro para poder actuar en escena, este impulso interno del deseo sostiene todo su accionar.

Los objetivos son muchos, diferentes en cada momento de la obra. Estos objetivos forman una línea continua y esta es una de las primeras a delimitar, porque juega un papel central en la conformación del subtexto. Primero pedimos a los actores que identifiquen en cada escena cuáles son los diferentes objetivos ocultos que persigue su personaje en cada momento. En algunos casos, encontrábamos la dificultad de no poder ponernos de acuerdo respecto de cuál era ese propósito que movilizaba al personaje. Acudimos en ese caso a charlarlo de forma grupal y a probar los objetivos propuestos, para ver su funcionamiento en escena. Comprendimos que los objetivos eran verdaderos estímulos para la acción, entonces no debían ser ni sustantivos, ni deseos demasiado generales. El objetivo debe indicarse siempre con un verbo que invite a la acción (Chejov, 1970). Este es un impulso básico para el actor y deben traducirse en postulados concretos, reales y posibles de realizar.

No obstante, no siempre es fácil para el actor descubrir los objetivos adecuados al principio del proceso y, en este caso, acudíamos a recordar experiencias propias, análogas a las de la obra, para comprender la situación y extraer los objetivos de ella. Por ejemplo, en el monólogo en que el aviador está hablando del asteroide del principito, escena IV en anexo “A”, solo comparándolo

con una situación análoga de la vida pudimos comprender que buscaba concretamente convencer a los demás de la existencia del principito. A través de este mecanismo el actor se acerca desde lo personal y pasa de sus propias circunstancias a comprender las circunstancias del personaje. Poder poner en palabras los propósitos de los personajes sirve para encarnarlo y accionar de forma orgánica, desde lo necesario y vital. La palabra nace como una energía que necesita comunicarse a otros, una necesidad que se convierte en impulso esencial para la acción dramática (Rubinstein, 2016). El propósito enmarca y da sentido a las palabras dichas por el personaje.

Alrededor de cada objetivo se les proponía a los actores que marcaran una unidad. Una misma escena, puede tener muchas unidades en las que ocurren diferentes cosas. Estas unidades representan los quiebres de las escenas, donde sucede algo que cambia el objetivo del personaje: porque lo cumple, porque se resigna o porque aparece una necesidad nueva. Se debe tener en cuenta, también, que cada personaje tiene sus propias unidades y que la división siempre es temporal ya que lo que nos importa es entender, marcando los sucesos principales, la totalidad de la obra en su conjunto. El actor debe tener clara esta subdivisión para poder llevar a cabo la totalidad.

Se pueden realizar muchos ejercicios que apuntan a la comprensión del esquema de unidades de la obra, junto a sus objetivos. Uno de ellos fue el ejercicio tomado de las clases de Guillermo González, llamado resumiendo la obra. En él se les propone a los actores que preparen una escena de cinco minutos en la que deben actuar toda la obra. Esto les permite ignorar partes accidentales y hacer recortes que contengan solo lo esencial; permite priorizar y poder pasar por todos los segmentos de la obra rápidamente ayudando a ver la totalidad y la unidad. Otro ejercicio similar que hemos inventado nosotros, muy utilizado en el proceso, consiste en realizar algunas escenas con el condimento de que los actores tienen exageradas y urgentes “ganas de ir al baño”,

este condicionante obliga a los actores a priorizar las partes esenciales de la obra y poder hacer un recorrido rápido de los hechos. En general usábamos este ejercicio también al comenzar el ensayo como parte del calentamiento y como repaso de la estructura general.

Es importante tener en cuenta que no se deben subestimar los momentos de silencio y de aparente inmovilidad del personaje, en donde se tejen unidades y objetivos internos. Esto es de gran importancia para nuestra investigación porque el actor debe construir el subtexto como una línea ininterrumpida de vida interior del personaje en el que fluyen y se entrecruzan el pensamiento, los sentimientos, las intenciones y las imágenes. Esta línea no puede pausarse durante un silencio del personaje, porque esta aparente inmovilidad suele ser el resultado de una intensidad interna de gran importancia y quiebre de la escena.

Luego de delimitar todos los objetivos de cada parte, estos deben ser encadenados unos con otros y crear una corriente lógica. Esta corriente lógica lleva finalmente al superobjetivo, que moviliza al personaje a lo largo de toda la obra. Los objetivos encadenados conforman un hilo que se comprende en totalidad gracias al objetivo mayor: todos los objetivos se acomodan como pasos previos en torno hacia una meta final, el superobjetivo. (Cantos, 2014).

Algo resplandece en el silencio, el pensamiento.

Gran parte de la composición del subtexto podría resumirse en la línea ininterrumpida del pensamiento. Luego de identificar los objetivos y unidades llega el momento de profundizar en las capas de la interioridad del personaje, empezando por su pensamiento. En la vida cotidiana el pensamiento aparece de forma orgánica junto a las palabras, cuando una persona habla piensa lo que está diciendo y, cuando escucha, va procesando en su mente y dialoga internamente respecto de lo que oye y su propia percepción. Ósipovna Knébel (2000) llama a esta línea de pensamiento

monólogo interno y explica que los pensamientos pronunciados son solo una pequeña parte de este torrente que bulle en la mente de una persona. Estos pensamientos a veces se quedan en un monólogo no pronunciado, a veces forman una breve y discreta frase. Por esta relación natural entre pensamiento y habla, la incidencia que tiene este aspecto en el trabajo del subtexto es crucial.

Para entender las características del pensamiento y su relación estrecha con el habla, pedimos a los actores que hicieran el experimento de pensar en voz alta. Debían comunicar toda la acumulación de palabras, rostros, sensaciones y situaciones que pasaran por su mente, para que luego pudiéramos detenernos a analizarlo. Percibimos, gracias a los resultados del ejercicio, algunas cuestiones generales aplicables a este mecanismo: primero, el pensamiento es un torrente incalculable de percepciones y sensaciones del que solo una pequeña parte se puede sintetizar en palabras, al pasar por el filtro del lenguaje queda solo una parte del pensamiento, aquella que se puede expresar; segundo, el pensamiento hace relaciones y saltos sorprendentes en cuestión de segundos, por ejemplo, una persona, al escuchar un sonido, recuerda que olvidó algo en casa y eso le trae a la mente a tal persona que siempre le decía olvidadizo y así de forma infinita: tercero, comprendimos que el pensamiento, la percepción de lo real y las palabras pronunciadas, se van modificando y estimulando mutuamente.

El trabajo del pensamiento para el subtexto es importante porque un pensamiento activo colabora con la presencia escénica del actor y este, como el todo orgánico que es, refleja en su cuerpo la intensidad y la energía de su pensamiento. Ósipovna Knébel (2000), citando a Stanislavski, lo explica de la siguiente manera: Los actores deben confiar en que, si trabajan en sus pensamientos intensamente, estos se reflejarán en sus ojos y contagiarán al espectador. El cuerpo refleja el proceso interno del actor y esto se puede ver también en la vida cotidiana, vemos que cuando una persona está sumida en sus pensamientos llama poderosamente la atención de los

demás. Los seres humanos tenemos la capacidad de percibir más allá de lo que escuchamos y de lo que vemos, percibimos lo que hay detrás. Seguramente no podremos adivinar exactamente qué es lo que esa persona está pensando, pero vemos la gravedad en su rostro, el nerviosismo de sus manos, el sudor en su frente, o la tristeza en su semblante, la mirada fija puesta en un lugar y queremos averiguarlo. El actor puede confiar, entonces, en que su vivencia interna se verá reflejada en la escena. Además, el pensamiento no es un elemento pasivo, sino que hace reaccionar a la persona, estimulando la acción. El ser humano en el pensamiento percibe la vida que lo rodea y reflexiona, discute, coincide, o rechaza, en resumen: reacciona.

Pero, ¿En qué momentos concretos podemos identificar que el pensamiento está activo? Todo el tiempo, salvo mientras dormimos que, si bien sigue presente, se da de forma inconsciente. No obstante, para poder especificar este trabajo, hemos decidido delimitar tres posibles entornos en los que desarrollaremos el pensamiento del personaje: cuando habla, cuando escucha y cuando está en silencio.

El primer paso dado en torno al pensamiento del personaje en relación con el habla fue el cuestionamiento individual del actor en cada uno de sus textos: ¿De qué pensamiento deviene esta frase? ¿Qué piensa mi personaje mientras dice esto? El actor no debe pretender responder estas preguntas rápidamente y al primer intento, sino que son parte de un proceso de asimilación, que va haciendo mella poco a poco en él. Por tanto, se aconseja que el actor vaya deteniendo la escena, que se tome el tiempo, permitiéndose indagar en los pensamientos de su personaje. Descubrimos en nuestra experimentación que, cuando son adecuados, los pensamientos empiezan a servir a modo de puente de entrada para los textos venideros, haciendo que estos no surjan de la nada si no que estén sustentados en una cadena de pensamientos y reacciones, como suele ocurrir en la vida cotidiana.

Otro de los ejercicios propuestos en relación al pensamiento que se da en el habla y en la escucha, propone sencillamente que los actores se detengan en medio de una escena y expresen los pensamientos del personaje en voz alta; esto se realiza de forma improvisada y particularmente nos ayudó a exteriorizar los primeros pensamientos. Al principio pudimos descubrir que faltaba profundidad en los pensamientos expresados y que no coincidían con lo que la escena pedía. Luego de un trabajo arduo pudimos mejorar este aspecto y los actores creaban su pensamiento de forma orgánica, en consonancia con lo que ocurría en la escena.

También indagamos cuales eran los pensamientos de los personajes en los momentos en los que se dedicaban a escuchar. Para trabajar esto los actores debían encontrarse en suma disponibilidad al contacto real con aquello que los rodeaba, para habilitar la comunicación activa con los demás. Coincidimos en este sentido con Ósipovna Knébel (2000) cuando afirma que el monólogo interno está orgánicamente relacionado con el proceso de valoración de lo que está ocurriendo y que la reacción al conjunto de material percibido origina un determinado modo de pensar. Por ejemplo, cuando estoy escuchando a alguien pronunciar un discurso que afirma algo que no comparto y me desagrada, mi pensamiento activa todo tipo de negaciones, cerrazones y ya mientras escucha va generando las réplicas y argumentos en contra que quiere expresar, incluso, esperando el mínimo respiro del interlocutor para interrumpirlo.

De todas formas, el actor, más allá de que construya su pensamiento en los momentos de escucha de la escena, nunca debe olvidar su presencia viva y real, el aquí y ahora que le requiere estar siempre escuchando. En este sentido Layton (2014) explica la diferencia entre oír y escuchar de verdad: El oído solo se ocupa de transmitir los sonidos exteriores hacia el cerebro, pero esos sonidos inciden en nosotros con una significación especial y generan reacciones. A esta unión de acción exterior, significación personal y reacción, la llamamos escuchar. Esta cualidad de escuchar

de verdad parece sencilla y en la vida se realiza de forma natural. En el oficio actoral, en cambio, el procedimiento se vuelve más complejo porque el actor está rodeado de elementos que pueden bloquearlo y encerrarlo en sí mismo: los nervios, los condicionantes imaginarios, el público, lo aprendido, las marcas, los errores, etc. Todos estos elementos pueden hacer que el actor accione mecánicamente sin estar escuchando de verdad en la escena. Buscamos que el actor no solo repita las réplicas del texto porque fueron ensayadas, sino que escuche siempre lo que dice el compañero y pueda procesarlo en ese instante. Esto requiere también de desarrollar la concentración en los demás, porque dependo de lo que dice y hace mi compañero para reaccionar.

Otro ejercicio que fue significativo para nosotros, en este punto de la investigación, consistió aplicar la dinámica de pensamiento en la escucha de una escena. Le propusimos a uno de los actores que expresara en voz baja, pero audible, sus percepciones, opiniones y reflexiones sobre lo que iba escuchando y viendo en la escena. Este ejercicio sirve para empezar a exteriorizar la percepción y reacción del personaje sobre lo que escucha; este se realiza primero con un actor y luego con el otro. Este ejercicio nos fue de gran utilidad en la escena X, ver anexo “A”, donde el principito habla con el aviador, pero este no le contesta en ningún momento: allí pedimos al actor que expresara todo lo que iba percibiendo de lo que decía el principito en esa situación, debía decir todo lo que iba pasando por su mente mientras el otro le hablaba.

Además del desarrollo del pensamiento del personaje cuando habla y cuando escucha, también pudimos trabajarlo en los momentos de silencio y quietud de la escena. Allí el personaje no puede estar inactivo o apagado, sino que hay un mar de pensamientos y reflexiones que lo aquejan y es importante que nos preguntemos cuales son concretamente. Por ejemplo, cuando se observa un lugar nuevo o se observa una persona desconocida, el pensamiento se activa con todo tipo de prejuicios, percepciones, dudas, previsiones, sensaciones, posibles modos de actuar, etc.

Pudimos experimentar que esta tarea no era nada sencilla: en los ensayos identificábamos los momentos de silencio y en general ocurrían luego de una situación intensa, o bien, previo a una declaración, pregunta, afirmación compleja del personaje. Percibíamos que allí, en los silencios, el principito gestaba una inquietud que luego devenía en una pregunta, o el aviador caía en la cuenta de algo que reflejaba una preocupación. Comprendimos que debíamos trabajar en torno a este aspecto, sobre todo en las escenas VIII y IX, donde algunos silencios marcaban quiebres de cada escena y debíamos descubrir por qué.

Con todo esto, el proceso de la creación del pensamiento se vuelve un proceso creativo, en el que se le da profundidad al personaje, aumentando sus dimensiones. Para desarrollarlo necesitamos conocer la escena y las características del personaje, indagar las razones de sus respuestas, escuchar de verdad, permitir la interinfluencia con los demás y poder reaccionar. Es así que el actor va construyendo el pensamiento de su personaje en los ensayos y este trabajo poco a poco va quedando grabado consciente e inconscientemente en él. El trabajo con el pensamiento, realizado correctamente, se verá reflejado en los ojos de los actores en escena. Si se tiene en cuenta esta importancia expresiva, la construcción de la línea del pensamiento es clave en la actuación.

Lo que veo es solo la corteza, las imágenes

Avanzando en la construcción del subtexto llegamos a un aspecto esencial del proceso: la línea de imágenes interna, o como lo nombra Ósipovna Knébel (2000) el proceso de visualizaciones. Si bien las líneas de pensamiento e imágenes están conectadas, el pensamiento es principalmente del orden lógico de las ideas y es desarrollado por el intelecto, mientras que la imagen es más compleja, involucra lo sensorial y está relacionada al orden emocional porque genera en el actor consecuencias fisiológicas, sentimentales, etc. A diferencia de los pensamientos,

las imágenes internas son reminiscencias de impresiones realizadas en la persona a través de los sentidos externos (vista, tacto, olfato, gusto y oído) que son resucitadas, combinadas y modificadas por los sentidos internos: la memoria y la imaginación.

Es importante destacar que en este proceso de visualizaciones se denota más claramente la disponibilidad del cuerpo sensible: si el actor lo permite, las imágenes potentes se traducen a todo el cuerpo tiñéndolo de una emocionalidad y de un estado. Las impresiones que los sentidos guardan de sucesos del pasado son traídas a la memoria y, gracias a la imaginación, se relacionan con el estado anímico del momento, la personalidad, las circunstancias dadas y la historia de vida. En resumen, el proceso de visualización de imágenes consiste en que el actor rescate una situación de su historia que le haya generado cierto impacto y requiere de cuatro elementos que giran en torno a ella: La impresión de los sentidos externos, la reminiscencia de la memoria, la manipulación a través de la imaginación y la relación con las circunstancias del momento (emocionalidad, sentimientos, estado, afectación). Si se encuentran todos estos factores en la aplicación del mecanismo, la imagen surte el estímulo deseado generando diferentes reacciones dependiendo de la persona.

Este mecanismo de la psique es utilizado por el actor para crear imágenes potentes que le sirven de sustento en los momentos de la obra que requieren de emociones complejas. El actor busca reconstruir y traer las imágenes de su universo personal que le sean útiles para apropiarse del estado que propone el texto. Es necesario aclarar que estas imágenes no son fotos estáticas, ni películas; son imágenes sensoriales, tridimensionales y profundas, que combinan sentidos externos e internos y que han dejado una fuerte impresión en la vida del actor.

Para hablar del poder de la imagen sensorial, Guillermo González (2016) utiliza un ejemplo muy sencillo en sus clases. El profesor pide a los alumnos que muerdan un limón imaginario y

reaccionen en consecuencia. Los alumnos comienzan a hacer gestos externos con la intención de mostrar lo ácido del limón, luego, expresan no tener la sensación del limón real y la expresión les resulta forzada. Para mostrar la diferencia, el profesor hace que los alumnos cierren los ojos y va reconstruyendo y describiendo con absoluto detalle la imagen sensorial: dar los pasos de la persona en la cocina, tomar el limón, sentir con el tacto la corteza, su olor, el color y su tamaño, su peso. El profesor finalmente indica minuciosamente como cortar el limón y como saborearlo. Al finalizar el ejercicio los alumnos afirman que, por medio del recorrido sensorial imaginario realizado, hasta se les hace agua la boca. La mente se va metiendo de tal modo en la imagen que genera una reacción física y orgánica: la producción de saliva. Los alumnos afirman entonces que se vuelve más sencillo vivenciar la impresión ácida del limón y la expresión aparece como consecuencia. Este ejemplo fue probado y debatido con los actores, pudiendo entender juntos la eficacia de la imagen en la vivencia y la expresión.

Con la generación interna de imágenes, como la del limón, la mente es engañada por la imaginación y envía señales de reacciones fisiológicas, reales en el cuerpo. Se trate del ejemplo mencionado del limón o de cualquier otra situación, el proceso de visualizaciones dará soporte a la vivencia de la escena. El mecanismo es útil también en aquellos momentos que para el actor son lejanos, ajenos o difíciles de representar. El actor no necesita buscar imágenes sensoriales para todos los momentos de la obra, sino, específicamente, son necesarias cuando se busca generar algún resultado emocional concreto. Por ejemplo: cuando el principito debía reír, en la escena VIII, el actor necesitaba alguna imagen que lo hiciera reír; Cuando el principito debía enojarse con el aviador y ofuscarse por sus palabras, escena V, debía trabajar en la imagen de aquella persona que no lo entendiera y que lo sacara de quicio; Cuando el aviador debía hablar de lo que significaba la navidad en su infancia, escena VIII, necesitaba encontrar alguna imagen personal y análoga que

tuviera que ver con esa sensación; cuando el aviador expresaba lo mucho que extrañaba a su amigo, escena XI, debía encontrar alguna imagen que lo ayudara a compenetrarse en eso. Y así aplicándolo en numerosos momentos seleccionados de la obra, donde la visualización de las imágenes se volvía esencial.

Al igual que el ejemplo del limón, hay muchas otras formas sencillas de comprender este proceso de la psique. Una de ellas consiste en intentar traer a la memoria las imágenes sensoriales de diferentes recuerdos: las ciudades que hemos visitado, las personas que conocemos, las personas que amamos, odiamos o significan algo para nosotros, las personas que extrañamos. Si las imágenes están compuestas por los elementos mencionados, podemos comprobar tres cosas: que generan una impresión emocional en el actor (dependiendo de las circunstancias anímicas en las que se encuentre en ese momento) y, que generan una reacción exterior, impactando en el plano físico y expresivo. Las imágenes se reflejan en el cuerpo: a través de sonrisas, de un brillo en los ojos, de una tonalidad más dulce en la palabra, etc. Otro ejercicio similar que inventamos consiste en intentar enunciar frases sencillas pero que reflejan situaciones complejas, como una confesión de amor o un insulto. Primero se intenta simplemente decir las formalmente y luego se les da el tiempo para buscar una imagen que las sustente y justifique; ¿A quién le diríamos eso? ¿Por qué y para qué? ¿En qué circunstancia? ¿Cómo es el lugar en el que se lo diríamos? Luego de este trabajo comprendimos que, para decir las frases seleccionadas, la utilización de la imagen surtía un efecto de organicidad que no encontrábamos al primer intento.

De los ejercicios trabajados llegamos algunas conclusiones prácticas: el trabajo con las imágenes es más complejo y específico de lo que parece; las imágenes deben ser concretas y no generales para que surtan algún efecto en el actor; en la visualización deben estar involucrados los

sentidos, estas deben ser profundizadas y no solo pensadas a simple vista; y se debe repetir muchas veces el intento de conectar el texto con la imagen para que esta quede anclada a él.

En este sentido, el actor no debe conformarse con la imagen obtenida en un primer momento, debe fijarla y profundizarla a través de las repeticiones. Se debe admitir que gran parte del trabajo de la búsqueda de las imágenes depende de cada actor en su intimidad y se les pidió especialmente que, para este proceso escénico, invirtieran tiempo en este aspecto. Brindamos una grilla de Excel compartida en la cual los actores debían especificar cuanto tiempo semanal dedicaban al texto y a las imágenes. Cada semana esta grilla se ponía en común comentando el tiempo de trabajo dedicado a las imágenes: en este aspecto, la dedicación específica es crucial. Esto se dio específicamente en la primera parte de los ensayos, en ella trabajamos la primera etapa de las visualizaciones, a decir de Ósipovna Knébel (2000), el periodo de la acumulación: en el que el actor reúne material interno, perteneciente a él, alentado por el texto del autor. Indagando y hurgando en el universo personal de los actores las imágenes que el texto proponía encontrar.

Luego, entramos en la segunda etapa que constó en exteriorizar ese trabajo interno, en comunicar esas imágenes a los demás, buscando que no quedaran encerradas dentro del actor. La segunda fase de las visualizaciones consiste en que, el actor, pueda seducir con ellas al interlocutor, traspasarlo con las visualizaciones haciendo que mire lo que desea que vea (Ósipovna Knébel, 2000). Hablaremos de este aspecto más concretamente en el capítulo siguiente donde se plantea la etapa final de este estudio: la comunicación del subtexto.

Capítulo III: los ritos son necesarios, comunicación y montaje

Luego de desarrollar como ha sido el entrenamiento integral, la conceptualización del subtexto y el trabajo con sus componentes, entramos en la última etapa del proceso. En este tercer capítulo describiremos lo investigado durante el último periodo de ensayos, referido a la comunicación del subtexto y a las decisiones del montaje de la obra en relación a la cámara. Entendemos que el montaje constituye un arduo proceso de construcción de la obra, que se da paulatinamente a lo largo de todos los ensayos y que incluye cada una de las decisiones que se van tomando en torno a la escenificación; sin embargo, aquí comentaremos específicamente la última etapa de este proceso de montaje, en la que se terminó de poner de pie la obra para ser presentada a público. Ambos aspectos, comunicación y montaje, se pudieron trabajar en ensayos de forma presencial al aire libre, teniendo en cuenta el protocolo dispuesto por el C.O.E. respecto del uso del barbijo, la desinfección de las superficies y la debida distancia social.

Como hemos comentado en la introducción, esta investigación fue desarrollada en Córdoba, Argentina en el año 2020, mientras se vivía la situación de emergencia sanitaria por la pandemia mundial del COVID-19. Motivo por el cual se vieron impactados sus objetivos, sus plazos y finalmente su presentación a público. En el mes de octubre, momento planificado para empezar a montar definitivamente la obra, los teatros continuaban cerrados al público, los eventos masivos seguían prohibidos y la disposición del distanciamiento social se encontraba vigente. Inevitablemente, esta situación nos obligó a replantear la escenificación de la obra y adaptarla a una modalidad de presentación virtual, tomando de ejemplo a nuestros colegas del campo cultural que ya lo venían realizando.

En este punto, las preguntas en torno al teatro y la virtualidad aparecieron rondando nuestras consciencias ¿Se puede hacer teatro virtualmente? Este es un interrogante que, sin duda, se venía planteando en el campo teatral mundial desde principios del año 2020. Los hacedores teatrales no cesaron de pedir la habilitación del protocolo de las salas, pero, mientras eso no sucedía, no estaban dispuestos a dejar el ritual del teatro en el abandono. Fue a partir de entonces que empezamos a diagramar nuestra propia respuesta y, a pesar de que compartimos la noción de Dubatti (2015) de que la esencia del teatro es el encuentro entre hacedores y espectadores sin intermediación, consideramos que existe otro aspecto igualmente esencial del hecho teatral, que forma parte de su naturaleza. Y es que el teatro es un arte liminal, híbrido, de experimentación y de incomodidad; y esto le permite adaptarse a las más insólitas realidades. Los hacedores de teatro son guerreros, resistentes luchadores, que hacen que el teatro se resignifique constantemente, que muera y renazca cada día más fuerte. Es por esto que el teatro no se permitió a si mismo dejar de existir y, aunque prohibieran su manifestación en el encuentro entre actor-público, utilizó su maestría acostumbrada de coquetear y relacionarse con otras formas de manifestaciones artísticas. Ante esta situación, a simple vista desfavorable, de lo desconocido y lo nuevo, el teatro no cesó de aprovechar las oportunidades para experimentar y redefinirse. Coincidimos en este punto con Finzi (2007) que afirma que: La representación teatral es un artefacto experimental que permanentemente pone a prueba su camino recorrido, convalidándolo, desabasteciéndolo o proponiendo nuevas soluciones. Esta vivencia diferente y nueva se convirtió para nosotros en una experiencia muy enriquecedora para el cierre de nuestro recorrido académico de grado. Además, nos empezó a formar como los luchadores que deberemos ser de ahora en adelante.

El material ritual que compone y configura al teatro, se ha dado para nosotros en el devenir de los ensayos y en la mística de la presentación de la obra en la sala. Esperamos que, al menos,

una pequeña porción granítica de la esencia teatral llegue a los corazones de los espectadores en sus casas, aquellos que anhelan tanto como nosotros que las salas vuelvan a abrir y volvamos a vernos cuando se enciendan las luces.

Ocurrirá como con la serpiente boa dentro del elefante de la novela de Antoine de Saint-Exupéry, escena I en anexo “A”, algunos solo afirman ver un sombrero, pero el aviador explica que deben mirar más allá de lo que a simple vista se ve. Estamos seguros de que, así como nosotros, el espectador podrá mirar más allá ante esta situación y podrá ver el teatro que prevalece frente a todo, aunque tenga que ser a través de una cámara. Comentaremos en los siguientes apartados cómo trabajamos con los actores la comunicación del subtexto y cómo escenificamos la obra en relación a la cámara.

También se está solo donde están los hombres, comunicación del subtexto

Finalizando el capítulo anterior, comentábamos que el subtexto debe comunicarse. Este trabajo de investigación quedaría incompleto sin este aspecto ya que, si el subtexto queda dentro de los actores, es absolutamente en vano su construcción. Si el subtexto no se encarna, no se ‘hace carne’ en la escena y no es comunicado entre los actores para ser percibido luego por el espectador, no cumple su función esencial: su destino último es emerger en escena.

Con el desarrollo del subtexto y el trabajo interior que hemos realizado, corremos el riesgo de que el actor actúe para sí mismo, se encierre y se vuelva introspectivo, en definitiva, que se quede con su mundo interno preparado sin saber cómo expresarlo. Tenemos que promover que el actor accione para sus compañeros de escena, haciendo salir el subtexto a la luz, para que el vínculo total entre ellos, externo e interno, llegue hasta el espectador. Esto se puede trabajar, en primer

lugar, con la delimitación de los objetivos de cada personaje que, como tareas concretas dirigidas a los otros, nos invitan a la acción conjunta en escena.

Por otro lado, se ejercita también, con el desarrollo del pensamiento activo en relación con la verdadera escucha que requiere que, para comunicarnos con el compañero, entrenemos la presencia escénica. Esto consiste, en gran parte, en poner el foco en lo real, en aquello que nos rodea en el presente; de esta forma, enfocados en las personas y en los objetos que tenemos alrededor, no quedaremos encapsulados en un divague interior. La presencia del actor se construye en escena de este modo: accionando, mirando y escuchando, no de forma superficial o mecánica, sino orgánicamente. Cuando el proceso de construcción de obra está avanzado, el actor corre el gran riesgo de confiarse en lo aprendido, de realizar las acciones mecánicamente, de repetir los diálogos de modo formal, de dejar de escuchar y de dejar de estar presente en el escenario.

Cuando realizamos el primer ensayo general a público, pudimos identificar que nos encontrábamos en este punto del proceso en el que debíamos volver a lo esencial. El jurado encargado de evaluar el trabajo final, viendo esta presentación del ensayo, nos ayudó a identificar que algunas escenas estaban rígidas y que los cuerpos de los actores se encontraban inseguros e incómodos. Comprendimos que los actores se habían acostumbrado a lo que debían hacer en la obra y tendían a realizarlo de forma mecánica: Los vínculos, la escucha, la mirada y las acciones se daban en un plano superficial. Todo el equipo estuvo de acuerdo en este punto y, analizando la situación, identificamos que este síntoma se debía a que, durante el último tiempo de los ensayos, nos habíamos dedicado a marcar la obra; fijando los desplazamientos, los tiempos y el ritmo. En este sentido, parecía que nos habíamos olvidado de la comunicación y la presencia escénica, tan elemental en nuestro arte.

Decidimos entonces, previamente a la presentación final, realizar algunos ensayos en los que habilitamos nuevamente el juego y la improvisación. Estos ensayos fueron de gran ayuda porque pudimos realizar cada escena de la obra proponiendo diferentes consignas de experimentación, nombramos algunas de ellas a modo de ejemplo: a las escenas I, II y III, se propuso realizarlas actuando exagerada y afectadamente, tomando como referencia la actuación de las novelas de antes; en la escena VI, se le propuso al actor que dijera su monólogo bien despacio, intentando dibujar las imágenes con las palabras, mientras los demás lo escuchábamos con los ojos cerrados y lo pausábamos cada vez que se aceleraba; en las escenas VII y VIII, habilitamos el juego en la pasada con el condicionante de una borrachera extrema; y así con otras variaciones. Este ensayo de juego fue significativo porque nos recordó la posibilidad siempre presente de experimentar y, gracias a la improvisación, nos devolvió la noción de la presencia y escucha escénica que nunca debíamos abandonar. Estas consignas además habilitaron la amplia expresividad de los actores y promovieron la entrega escénica en la función posterior.

Esto es importante porque, así como en la vida es importante desarrollar una correcta comunicación con las personas que nos rodean, en el escenario esta característica se vuelve vital. Es por eso que, en esta altura del proceso, cuando los actores ya han construido el subtexto y tienen incorporado el texto del autor, la consigna crucial es siempre mantenerse presentes y en constante comunicación con el compañero de escena, para que el espectador pueda vivenciar esa comunión. Solo así el espectador se vuelve testigo y partícipe de este intercambio. A la manifestación de esta presencia real del actor y su comunicación orgánica con los demás actores Rapoport (1970) la llama *interinfluencia escénica*, y la define como la influencia que ejercen los actores entre ellos, cuando todos sus comportamientos se afectan mutuamente. En la escena los actores se influyen permanentemente por el simple hecho de estar ahí y, más aún, a través de los diálogos,

movimientos o miradas. Incluso podemos ver como se da esta influencia a través de los accidentes escénicos: un silencio inesperado, un cambio de texto o acciones distintas a las pactadas que, si todos están escuchando de verdad, generan un cambio. El objetivo final de la comunicación del subtexto es que tenga incidencia real en la escena, influenciando a los actores y traspasándolos para llegar hasta el espectador.

A este mismo mecanismo, Chejov (1968) lo llama radiación, explicando que la verdadera actuación es un permanente intercambio entre la radiación y la recepción, entre dar y recibir. Esto se aplica en todo lo que rodea al actor: la atmosfera, los otros actores, el público, etc.; estos factores van generando una impresión y un cambio en él. Muchas veces ocurre, incluso, que la falta de concentración de un actor afecta a la concentración de todos o que el estado anímico bajo de uno tensa la energía de los demás. Esta disponibilidad a la radiación y recepción entre actores puede ejercitarse de muchos modos: una forma muy elemental, es hacer que los actores se observen intensamente por un periodo extenso de tiempo, en silencio y quietud, intentando percibir todo lo que puedan del compañero, penetrando con la mirada no solo en lo externo sino en lo interno. El ejercicio concluye haciendo que los actores cierren los ojos y describan minuciosamente al otro, su forma de vestir, sus rasgos, su semblante; para luego describir el estado de ánimo, aquello que se lee más allá de lo que se ve. El ejercicio puede tener varias etapas, donde vuelven a mirarse y vuelven a cerrar los ojos recordando más precisamente.

Por otro lado, es importante destacar que esta comunicación puede darse sin palabras, por un lado, y por medio de palabras, por otro. Se deben practicar ambas formas para desarrollar la técnica y llevarla al escenario. Una consigna para trabajarlas es que, mientras uno debe permanecer inmóvil e inmutable, el otro hace el esfuerzo por movilizarlo y lograr una reacción mínima en él. La tarea se realiza primero solo con movimientos sin tocar al compañero, luego se habilita la

palabra y, finalmente, se procede al contacto físico directo. Los actores perciben lo difícil que se vuelve ignorar totalmente la influencia del compañero en el ejercicio y, por tanto, lo comprenden en relación con la escena.

Otros ejercicios para profundizar este aspecto de interinfluencia corporal pueden ser como, por ejemplo, el ejercicio del espejo, propuesto por Holovatuck y Astrosky (2005) en su manual de juegos y ejercicios teatrales. En el espejo viviente, los actores deben realizar movimientos continuos al mismo tiempo, intentando moverse conjuntamente, como si fueran las dos caras de este espejo. Este ejercicio se va complejizando en sus variantes y abre la percepción de los actores entre sí, provocando la apertura, la escucha y desafiando la concentración de la atención. Otra variante de vinculación corporal puede hacerse atando hilos en las extremidades de los actores, comunicados entre sí. Los actores deben realizar movimientos en conjunto, en los cuales deben cuidar que todos los hilos que los unen siempre estén tensos. Para esto, deben tirar y soltar juntos al mismo tiempo a medida que se van moviendo. Esta es una forma eficaz de graficar la línea de comunicación que debe ser sostenida con firmeza entre los actores. Se debe tener en cuenta que estos ejercicios se realizaron luego de cinco meses de cuarentena, por ende, el contacto con las personas no se daba del mismo modo que antes. Los actores manifestaban otra percepción de la importancia del vínculo y la comunicación.

Por último, se puede practicar esta comunión entre actores también partiendo de la estructura de las escenas de la obra, pero con condicionantes que los desafíen en su interacción. Un ejercicio tomado y adaptado de las propuestas de Stanislavski (2016) que fue significativo en nuestro proceso es el siguiente: se sitúa a los actores en sillas enfrentadas en las que se encuentran atados completamente; sus manos también están sujetas y sus ojos están vendados. Desde este lugar los actores deben realizar alguna de las escenas intentando comunicarse entre sí, privados de

los órganos que comúnmente solemos utilizar para ello. Los actores experimentan el desafío que implica esta tarea, perciben que se comunican de una forma nueva y logran ver la implicancia del cuerpo completo en la comunicación. Avanzado el ejercicio se van quitando estas privaciones liberando las manos y el cuerpo, pero dejando los ojos vendados. Finalmente, se les permite realizar la escena sin ninguna privación, activando la comunicación total. Esto generó un gran impacto en los actores porque percibieron que: cuando se cubrían los ojos, se agudizaba el oído y la imaginación; cuando se privaba del movimiento de las manos se estimulaba la expresión facial; y cuando eran privados de todo su cuerpo, luchaban para radiar al compañero de alguna u otra forma y se encontraban conectados a él, a pesar de no poder verlo o tocarlo.

Pero ante los ejercicios trabajados surgía la inquietud: ¿Como debe hacer el actor para comunicarse y, a la vez, poner en escena el trabajo interno realizado con el subtexto? En respuesta compartimos con Stanislavski (2016) que enuncia que: solo basta una señal o estímulo para que todo lo preparado del papel emerja a escena espontáneamente. Si el trabajo con el subtexto ha sido el adecuado, solo se necesitan estos pequeños ejercicios y estímulos de comunicación para fortalecer el vínculo entre los actores, para lograr que la concentración de la atención y la escucha se agudicen y que la interinfluencia escénica fluya correctamente. Para predisponer a los actores son necesarios, también, los ejercicios de relajación de los músculos utilizados en el proceso de entrenamiento ya que, para un intercambio fluido, se necesita de una relajación completa, que permita al actor estar permeable y disponible. También se debe llamar la atención a los actores sobre este punto y, al ver que no se están escuchando, señalar una detención de la escena para que sean conscientes y lo modifiquen.

En resumen, entonces, el subtexto no debe ocupar al actor en la escena. Si las circunstancias, los objetivos, el pensamiento y las imágenes, han sido profundizados y fijados en

los ensayos, en escena solo falta el estímulo para sacarlos a la luz. Este estímulo se da a través de la relación con lo real y del vínculo con el compañero, por tanto, el actor debe actuar sobre el compañero todo el tiempo para que el público perciba todo el bagaje interior que corre detrás de esa interinfluencia y la radiación llegue también a él.

Esta es la caja: el cordero que quieres está adentro, montaje

Como señalábamos al inicio del capítulo, el montaje es un largo proceso de construcción que incluye todas las búsquedas y las decisiones tomadas en el proceso de los ensayos. Esto no puede sintetizarse fácilmente en palabras, pero no queríamos dejar de dedicar algunas líneas para describir las decisiones centrales que nos ayudaron, sobre todo, en la última etapa de escenificación de la obra. Veremos cómo estas decisiones y la condición de virtualidad, fueron las que configuraron la puesta en escena de nuestro trabajo final. Es necesario recordar que la primera pasada de la obra fue desde lo teatral, y luego, en octubre, se empezaron a hacer ensayos generales teniendo en cuenta la mirada de la cámara. Comentaremos primero algunas decisiones y búsquedas que conformaron la esencia de nuestro lenguaje teatral y, luego, cómo estas fueron afectadas por la presentación virtual.

Remontándonos al inicio del trabajo final, recordemos su objeto de estudio se configuraba principalmente a partir del texto teatral. Por tanto, la primera decisión de impacto sobre el proceso fue que el lugar de la palabra en el lenguaje escénico fuera esencial y primordial. Las palabras debían ser las protagonistas en la escena, debían tomar cuerpo y completar todo el espacio. En sintonía con esto, la iluminación, la música, la escenografía, la actuación y los desplazamientos, serían pensados desde el inicio en orden a lo que el texto proponía y suscitaba. Se puede ver la

descripción de la planta de luces, de la escenografía y la música en la carpeta técnica del anexo “B”.

En relación con el diseño de la iluminación, se buscó de base que la primera partitura estuviera en sintonía con los momentos y situaciones que la obra iba proponiendo como, por ejemplo, el día o la noche. Luego, a partir de allí, se empezó a buscar y jugar sutilmente con la composición de los colores: algunas noches de un azul más profundo, algunas mañanas muy cálidas y luminosas; también, pensar a cada personaje acompañado siempre de un color particular, que lo caracterizaba y se señalaba, cuando este entraba en escena. Más allá de algunos efectos sumados a esta composición básica, como el humo en la escena II de la serpiente; el atardecer insinuado al terminar la escena V; o el contraluz que hace que el final de la escena X se desenvuelva en sombras: el diseño de la luz fue esencialmente sencillo, pensado principalmente con la tarea de acompañar las situaciones propuestas de la obra y generar los ambientes necesarios.

Para nosotros el papel de la música en el teatro es fundamental ya que, no solo acompaña ciertos momentos de tensión, sino que genera un puente de sentido y continuidad entre escena y escena. En nuestra obra se desenvuelven XI escenas en cuarenta y cinco minutos, por tanto, los apagones son varios y generar una música que los contenga es esencial. Además, la música estimula la generación de ciertos estados emocionales, ayuda al actor a conectarse con el entorno y anticipa o señala ciertos momentos importantes de la obra. La composición de la música, a cargo de Felipe Velázquez, está dada en torno al texto y a los ensayos realizados: inspirada en la sencillez y la ternura que generan la esencia de los personajes y las situaciones de la obra.

Para pensar la escenografía partimos, en principio, de la idea compositiva del vacío, en relación con la imagen del desierto propuesta por la obra. En ese vacío se ubicarían los actores acompañados de algunos signos muy concretos, elegidos celosamente: la arena, la caja de

herramientas, el cuaderno y la cantimplora. Al igual que los objetos, el vestuario acompañaba la composición de los personajes, señalaba una época y colaboraba en la composición del sentido de la escenografía en su totalidad. Debemos destacar entonces que, en esta obra en particular, serían los actores los protagonistas absolutos del hecho escénico, llenando el espacio con sus cuerpos y su voz.

En cuanto a las búsquedas y decisiones en torno a la actuación, la directora se dedicó a observar minuciosamente a los actores, tomando siempre registro audiovisual y escrito en los ensayos, que luego servía para recordar y reflexionar en conjunto. En el proceso, este acompañamiento era vital para nosotros: la mirada externa sirvió para promover, estimular y motivar el trabajo con el subtexto en todo momento. Además, por elección nuestra, se brindó a los actores la posibilidad de ocuparse completamente de la actuación y se dispuso que, sin tener que preocuparse por la producción, debían concentrarse solo en el arduo trabajo de componer el subtexto. La directora se encargaba de siempre recordarles lo importante y fundamental de su tarea en este proceso y delimitaba en cada ensayo los objetivos, ejercicios y escenas a realizar; siempre reflexionando sobre los resultados de la experiencia en conjunto con los actores. Este proceso nos sirvió para aprender y posicionarnos en torno a la tarea de la dirección, en la que creemos que son fundamentales los siguientes aspectos: crear un lenguaje común que es diferente en cada proceso; tener muy claro lo que se desea de los actores en una corrección; respetar sus procesos y sus búsquedas; expresarse correcta y pedagógicamente; y, no menos importante, tratarse siempre con amabilidad y paciencia. El respeto es esencial en todo trabajo en equipo y, más aún, si de un proceso artístico se trata, donde la confianza y el gozo son necesarios para que este se dé con total libertad creadora.

En línea con esto, en el desenvolvimiento del proceso, se intentó acompañar a los actores en el trabajo de sus fortalezas y debilidades: Ariel es un actor con mucha experiencia y oficio, suele ser muy expresivo, estar seguro en el escenario y encontrar organicidad en los textos y acciones. Sin embargo, fue necesario acompañarlo en el abandono de algunas impostaciones forzadas de la voz y de gestualidades sobre señaladas. Se le pedía que, para este proceso y para esta técnica, permitiera que la vivencia de lo interno del subtexto provocara las formas externas de la voz y la gestualidad. También lo ayudamos a trabajar algunas técnicas para el aprendizaje del texto porque, como él mismo afirmaba, su manera de aprenderlo generaba la fijación de una forma particular de decirlo y le costaba mucho aprenderlo de memoria con exactitud. Por otro lado, Santiago, debido su formación en una escuela que le otorga gran importancia al tema, contaba con una buena disciplina de aprendizaje y sistematización del trabajo de texto. Este actor permitía que lo compuesto internamente dictara el devenir del resto de las cosas, no obstante, su conocimiento y control corporal requería de ciertos ajustes. Se lo acompañó en la búsqueda de la relajación del cuerpo en escena, corrigiendo con él ciertos movimientos que eran reflejo de nerviosismo: Por ejemplo, sus manos tendían a moverse de forma permanente generando dibujos en el espacio. Se buscó, en principio, que lo hiciera consciente, atando sus manos o tomando objetos para descargar la energía que depositaba en ellas. Finalmente, con María, a pesar de que se sumó casi al final del proceso, pudimos trabajar la manifestación del poder en la escena, necesario para la peligrosidad que implicaba el personaje de la serpiente. Esto se generó delimitando la intensidad de la energía contenida y siendo muy precisos en la delimitación de sus movimientos.

La marcación de los desplazamientos se realizó trazando líneas rectas unidas en el centro del escenario para generar las disposiciones posibles: atrás, adelante, arriba, abajo, costados y diagonales. No obstante, en toda la primera parte del proceso, los desplazamientos fueron

propuestos por los actores; en ese entonces, no quisimos fijarles posturas o movimientos para que pudieran trabajar libremente con la exploración del texto, de las situaciones y del vínculo. Luego, en esta parte final del montaje, se empezó a marcar la obra entendiendo que ya estaban listos para poder ocuparse de ello sin descuidar lo otro. Los desplazamientos buscaban generar el dinamismo orgánico de la obra y fueron claves para abrir la escena, para generar sensaciones determinadas o para acercar al actor al espectador. Por ejemplo: el aviador, en la primera y en la última escena, debía acercarse con una silla al centro y frente del escenario; en la escena II, la serpiente debía rodear al principito para mostrarse amenazante, generando que este se mantuviera distante y alerta; en la escena V, el aviador debía entrar y salir de escena para abrir el extraescena donde estaba el avión que debía arreglar; en la escena VIII, el principito atraía al aviador al frente en la diagonal derecha para mostrarle las estrellas; en las escenas IV y VII el aviador deja al principito dormido detrás de él y se acerca al público, generando un contraste de figura-fondo; y muchos otros momentos donde los actores se encuentran de pie, acostados o sentados, con el objetivo de generar diferentes planos en el espacio.

Habiendo comentado las búsquedas y decisiones principales en torno a los aspectos que consideramos centrales en el proceso de definición del montaje, comentaremos la adaptación de la escenificación, que debimos hacer en relación con la presentación virtual a través de la cámara. La experimentación que desembocó esta situación resultó más que interesante: ¿Cómo rescatar la teatralidad aún a través de cámara? Pavis (2011) define teatralidad como lo específicamente escénico y, citando a Barthes, enuncia que es la espesura de signos y sensaciones que van más allá del texto escrito. La teatralidad tiene que ver con la composición total del espectáculo, más allá de que sea transmitido en pantalla. Vimos, entonces, que podíamos rescatar lo específicamente teatral de la puesta en escena, a través de las decisiones nombradas en torno a su espacialidad, su

expresividad, en la construcción de sus signos, etc. Y, en esta línea, establecimos que prevalecería la búsqueda del lenguaje teatral por sobre el cinematográfico. Montaríamos una obra teatral, aunque su modo de transmitirse fuera a través de una cámara y, por ende, realizaríamos la obra en las instalaciones de un teatro.

Por este mismo motivo se decidió filmar a cámara fija, entendiéndola como un espectador sentado que mira la obra desde un lugar determinado. Ya que, en el teatro, no hay cámara que indique dictatorialmente hacia donde se debe mirar, sino que es el espectador emancipado quien selecciona donde fijar su mirada y, por consiguiente, es el actor el que busca guiar esa mirada a lo que quiere que este vea. Es por ello que fue tarea de los actores acercarse o alejarse, hablar a cámara o no, como ocurriría con el espectador en el teatro. Decidimos no hacer uso total de las posibilidades que se abrían en relación con las tomas, los planos y la edición, para no dejar el gobierno a la cámara y su lenguaje; la obra se grabaría de corrido, sin cortes. Se buscó con ello mantener al menos una pequeña parte de la experiencia en vivo que tanto caracteriza al teatro. Intentando revivir con los actores hasta donde fuera posible, el hecho teatral. En este sentido ocurrió lo que comentábamos en el capítulo I, describiendo los inicios de la investigación, que el lenguaje teatral sería único, nuestro, en este caso puntualmente: en relación a lo teatral y a la presentación virtual.

A partir de los primeros ensayos generales, en esta última etapa del proceso, pudimos pasar la totalidad de la obra viendo su funcionamiento escénico y la composición de su ritmo. Decidimos, entonces, empezar a probar la presencia de la cámara porque corríamos el riesgo de que todo el lenguaje teatral que proponíamos, no fuera captado del modo deseado. Los actores debían familiarizarse con este nuevo espectador, para no sentirse ajenos a él y poder actuar libremente en su presencia. Porque, la cámara, así como es una buena arma de la mentira, es también un

espectador exigente que resalta los defectos y los gestos inorgánicos en la pantalla grande. Debíamos combatir ese monstruo y hacerle frente sin titubear: perderle el miedo, hacernos amigos de ella y aprovechar este enriquecimiento mutuo de las artes escénicas visuales con las que el teatro viene compartiendo escenario desde antes de la obligada virtualidad. Estos ensayos generales sirvieron para marcar la obra en relación con la mirada del espectador y para realizar un registro de los planos, en los cuales los actores se acercan o se alejan de la cámara dependiendo la escena; se adjunta su diseño en la carpeta técnica del anexo “B”.

Capítulo IV: vamos a ver una puesta de sol, conclusiones

Empezando este capítulo entendemos que toda conclusión de una investigación es parcial, más aún si de un trabajo final de grado se trata. No solo porque éste suele funcionar como inicio de un extenso recorrido de lecturas, aristas conceptuales y otras investigaciones; sino, también, porque se circunscribe a un objeto de estudio dentro un campo de investigación más amplio: el de la investigación artes y la investigación teatral; más concretamente, dentro del estudio específico de la técnica actoral. No obstante, por la tarea que nos apremia hoy, es necesario concluir el trabajo final y plantear un “hasta aquí llegamos, por ahora” para dar cuenta del proceso realizado y de los hallazgos consignados en él. Detallamos a continuación, en este capítulo, el desarrollo de cinco aspectos: la maduración personal y grupal que el trabajo final simbolizó para nosotros; la mención de los procesos metodológicos claves para su desarrollo, la síntesis de los hallazgos significativos obtenidos; y la apertura de nuevos interrogantes, seguido de un cierre en el que reflexionamos sobre la incidencia de este aporte y la importancia que reviste, para nosotros, el estudio y la sistematización de la técnica actoral en el campo teatral cordobés, con sus variadas búsquedas estéticas.

En principio, debemos admitir que este trabajo final da cuenta de una pequeña pero significativa maduración personal y grupal, como ocurre con el principito y el aviador en la obra, que no son los mismos luego de ocho días de conocerse y vivir su desierto. Así, también, nosotros no somos los mismos luego de este arduo y enriquecedor proceso vivido. Como afirma Caldera (2008) en su análisis de la novela “El principito”: un itinerario de madurez en toda vida se da como una trayectoria de uno mismo a sí mismo; partiendo de una situación inicial confusa, para alcanzar a través de la crisis y de un encuentro crucial, una plenitud de significado. En nuestro caso, la situación de incomodidad y de confusión que se presentaba al iniciar el proceso de trabajo final,

se convirtió en un viaje de ida y de vuelta, donde las crisis y los encuentros nos llevaron a los significativos hallazgos, que dotaron de pleno sentido al recorrido. Sin pretender exagerar, la experiencia ha sido vital en nuestras vidas, como agua para el corazón: nos hemos aferrado a nuestro proceso como a nuestra rosa y lo hemos cuidado con dedicación, porque era único. Hemos domesticado, hasta donde fue posible y en constante reflexión, nuestro objeto de estudio a través de los ensayos, que se convirtieron en ritos. Hemos sorteado las dificultades como los baobabs y, en una nueva recuperación de la imagen metafórica, hemos visto muchas puestas de sol para volver a empezar. Hoy estamos asistiendo a uno de estos emocionantes atardeceres que anuncian la inminente llegada de la noche, luego de la cual siempre se advierte una nueva salida del sol.

Es necesario ahora en el ocaso, en primer lugar, rescatar los procedimientos metodológicos que, junto con los aportes conceptuales, fueron los principales causantes de los hallazgos del trabajo. Coincidimos con Trancón (2004) en la relación de interdependencia que establece entre teoría y práctica para el desarrollo de la investigación teatral: la única forma de hacer fecunda la teoría es en permanente comunicación con el mundo de la práctica. El camino metodológico realizado fue el potenciador de la búsqueda y generó, a través de la prueba y el error, descubrimientos más contundentes de los que esperábamos. Esto tiene que ver con el hecho de que, en arte, saber y hacer van juntos y, más aún en el teatro donde para comprobar el funcionamiento de alguna técnica o herramienta, debe ser probada en escena: la escena es, entonces, el laboratorio de prueba, constatación y generación de teoría. En este sentido, para desarrollar verdaderamente el estudio del subtexto, fue crucial la puesta en práctica de los contenidos en nuestros cuerpos, experimentarlos en carne propia y descubrir los avances en nosotros mismos. Porque, por suerte, en el arte no hay posibilidad de prever los resultados, no existen fórmulas exactas de las que pueda afirmarse su efectividad nula o total: lo que a algunos

actores les sirve como herramienta, a otros puede no serles de utilidad. Así también lo cree Chejov (1968): la técnica del actor se comprende practicándola. De esta manera, entendemos que nuestro estudio sobre el subtexto será útil en la medida en que se pruebe, se discuta, se adapte y se reformule. Así lo hemos hecho nosotros, adaptando cada ejercicio y elaborando nuestras propias reflexiones críticas a partir de ellos.

Retomaremos, a modo de síntesis, los principales hallazgos que se encuentran reunidos en los tres capítulos de este escrito. En primer lugar, al imbuirnos en el trabajo interno, descubrimos que era necesario comprender las facultades psicofísicas con las que el actor contaba en su instrumento para sustentarlo. Debimos identificarlas y realizar un entrenamiento que pusiera el cuerpo en disponibilidad y lo dotara de sensibilidad para el trabajo del subtexto. Se delimitaron cuatro puntos cardinales, relacionados intrínsecamente, como herramientas internas que el actor debía comprender y manejar: el descubrimiento del universo personal, la relajación de los músculos, la concentración de la atención y el desarrollo de la imaginación y la memoria. Entendemos, en este sentido, al actor como un artista completo que debe poner todas sus facultades en juego para realizar su importante labor creadora. En segundo lugar, en cuanto al desarrollo específicamente del subtexto, comprendimos que este trabajo es arduo y que requiere de búsqueda, prueba, profundización, repetición y fijación. Pero si este se logra adecuadamente -en relación con la técnica estudiada- trae beneficios enormes para el actor en la apropiación del texto del autor. La construcción del subtexto puede ser entendida concretamente a través de las líneas esenciales que lo componen: las circunstancias dadas, el pensamiento, los objetivos y las imágenes. Estos componentes se enriquecen mutuamente y el desarrollo de cualquiera de ellos sirve como herramienta para estimular internamente la actuación. Por último, el subtexto necesita salir al exterior del actor: el trabajo interno realizado debe poder verse en escena, traspasar al compañero

y, finalmente, al espectador. Para esto se necesitan estímulos que lo ayuden a estar presente de verdad en la escena, concentrado en influenciar a los otros actores.

Como decíamos al inicio, toda conclusión es parcial. Un trabajo final nunca es cerrado, no se acaba en sí mismo y propone un sinnúmero de preguntas que surgen a partir de él, pero que escapan al recorte que da lugar a cada instancia investigativa. Esta investigación se ha propuesto construir respuestas a ciertos interrogantes que giran en torno a *una* forma de conceptualizar el subtexto, su composición y su comunicación. Pero sin duda su desarrollo es limitado y se puede seguir investigando en futuras propuestas que aborden este tema. Los interrogantes que se desprenden y quedan abiertos son los siguientes: ¿Cómo relacionar el subtexto de la técnica realista con partituras o estructuras de creación interna de otras técnicas actorales? ¿Cómo delimitar la expresión que deviene del subtexto cuando se requiere de una actuación en otro registro? ¿Cómo incorporar los estudios del habla oral relacionados con la fonoaudiología, para combinar el subtexto con la exploración de las corporalidades de la palabra? ¿Qué se puede rescatar para ello del habla social y cotidiana, entendiendo que cada cultura tiene sus propias manifestaciones lingüísticas? ¿Se puede crear una obra a partir del subtexto? ¿Podría darse este trabajo si el texto es de los mismos actores en una creación colectiva? ¿Cómo se lo podría escriturar? Esperamos que estos interrogantes puedan servir de puntapié a otras investigaciones del campo teatral.

Llegando ya al final de este capítulo, comentaremos la importancia que tiene para nosotros el desarrollo de herramientas que enriquezcan el estudio de la técnica actoral en el campo teatral cordobés. El teatro en Córdoba consta hoy de una expresión dinámica, híbrida, multifacética y exuberante en sus búsquedas estéticas. Esta manifestación, necesita ir acompañada de actores que sean igualmente artistas, que siempre estén dispuestos a flexibilizar, estudiar y actualizar su técnica. Entendemos que “El teatro está hoy más necesitado que nunca de reflexionar sobre sí

mismo” (Trancón, 2004, p. 36). Y, más específicamente, necesita seguir reflexionando sobre la técnica actoral. Todo su estudio tiene como único fin que el actor incorpore elementos para el desarrollo y mejoramiento de su arte: que pueda moverse de forma orgánica y libre en la escena; que pueda disfrutar de su hacer con tranquilidad; que lo entregue todo y se done todo, interior y exteriormente; y finalmente, que siga creciendo en su oficio para conmover, comunicar, inquietar, develar, denunciar... en una sola palabra, *actuar*. El actor debe exponer las bellezas espirituales ocultas en las obras y toda su vida está consagrada a una alta misión cultural (Stanislavski citado en Reynolds Hapgood, 2001). Su responsabilidad en la sociedad es trascendente, por tanto, requiere que trabaje toda su vida sistemáticamente para mejorar su técnica y su disciplina, para hacer que el espectador pueda vivir plenamente esta experiencia ritual única que es el teatro.

Esperamos con fervor que este estudio del subtexto sea material útil para los actores de la escena cordobesa, con la fe puesta en que podrá ser discutida, adaptada y utilizada por ellos. Deseamos que este estudio sirva, de algún modo, para seguir nutriendo la inmensa y rica variedad de estéticas, prácticas y búsquedas de la escena cordobesa, donde siempre hay lugar para una más.

Referencias:

- Achilli, E. (2005) *Investigar en antropología social: los desafíos de transmitir un oficio*. Laborde Libros Editor.
- Brook, P. (1995) *Provocaciones*. Fausto.
- Caldera, R. T. (2008) *La existencia abierta, para lectores de El Principito*. (2da ed.) Universidad Monteávila. <https://doctorpolitico.com/wp-content/uploads/2016/03/Existencia-abierta.pdf>
- Cantos, A. (2014) *La composición de la interpretación: Trabajo sobre el texto y el subtexto*. Te proponemos, quiero ser un actor de cine. Noviembre 2014. (pp. 39-42) Ñaque editora. <https://www.naque.es/documentos/teproponemos/noviembre2014/TEPROPONEMOS%20Quiero%20ser%20un%20actor%20de%20cine.pdf>
- Chejov, M. (1968) *Al actor, sobre la técnica de actuación*. Villalba Pinyana, J. (Trad.) (7ma ed.) <https://idoc.pub/download/chejov-michael-sobre-la-tecnica-de-actuacion-pdfpdf-d47empwxvdn2>
- Chejov, M. (1969) *Método de actuación de Stanislavski*. En Cole, T. (Ed.) *ACTUACIÓN: Un manual del método de Stanislavski*. Cárdenas Barrios, R. (Trad.) Editorial Diana S.A. (Pp. 111- 122).
- Comotti, J. (2016) *Respetar la esencia del texto no siempre quiere decir hacer lo que el texto dice*. CUADERNOS DE PICADERO. AÑO XIII, N° 30. Instituto Nacional del Teatro, OCTUBRE 2016, La adaptación teatral. Páginas 34-40. EUDEBA. http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/200/cuaderno30_web.pdf
- de Saint-Exupéry, A. (2014) *El principito*. Graciela Balseiro (Trad.) La estación. http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/ElPrincipito.pdf

- de Miguel, D. (2020, 23 de abril) *Stanislavski y la actuación realista*. Historia del teatro I. Teorías y tendencias teatrales contemporáneas. Escuela de teatro de la plata. [video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xZTMmVR_uew
- Diderot, D. (2003) *La paradoja del comediante*. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89870.pdf>
- Dorrego, L. (2006) *22 escenas para la interpretación: Los lenguajes dramáticos, del Naturalismo al Realismo Mágico*. Ñaque editora.
- Dubatti, J. (2015) *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol. 9, enero - diciembre de 2015. (pp. 44 – 54). http://artescenicassucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf
- (2016) “*Estudio preliminar*” en Kartun, M. (Ed.) “Pericones, El Partener” (pp. 11 a 35). Eudeba.
- Eines, J. (2012) *Hacer actuar, Stanislavski contra Strasberg*. (5ta ed.) Gedisa, S.A.
- Finzi, A. (2007) *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint – Exupéry*. Ediciones El apuntador.
- González, G. (2020) *Cuando se hace foco en la orfandad de los personajes shakespearianos*. (pp. 14 - 15) extraído de “El Picadero”, *Algo sobre Hamlet*, año XIX, número 41, Enero – junio 2020. Editorial INTeatro. [http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/2245/Picadero%2041%20\(1\).pdf](http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/2245/Picadero%2041%20(1).pdf)
- Holovattuck, J. Astrosky, D. (2005) *Manual de juegos y ejercicios teatrales, hacia una pedagogía de lo teatral*. (2da ed.) Instituto Nacional del Teatro. <https://escueladeteatroytiteres.com.ar/wp-content/uploads/Manual-de-Juegos-y-ejercicios-teatrales-ul.pdf>

- Ivzate González, D. M. (2014) *Lenguaje y representación en Stanislavski*. Telondefondo, revista de teoría y crítica teatral. Número 19 - julio, 2014. (pp. 180 - 189)
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6630/5847>
- Navarro, F. (2017) *De la alfabetización académica a la alfabetización disciplinar*. En Ibáñez, R. y González, C. (Eds.) *Alfabetización disciplinar en la formación inicial docente. Leer y escribir para aprender*. (pp. 7-15). Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Ósipovna Knébel, M. (2003) *La palabra en la creación actoral*. Jakimzianova B. y Saura J. (Trad.) (2da ed.) Fundamentos.
- Pavis, P. (2011) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Melendres, J. (Trad.) Paidós. <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>
- Rapoport, I. (1969) *El trabajo del actor*. En Cole, T. (Ed.) *ACTUACIÓN: Un manual del método de Stanislavski*. Cárdenas Barrios, R. (Trad.) Editorial Diana S.A. (Págs 34 -69).
<http://www.laclacescueladecine.com.ar/pdf/el-trabajo-del-actor-rapoport.pdf>
- Reynolds hapgood, E. (2001) *Manual del actor: Constantin Stanislavski*. Cárdenas Barrios, R. (Trad.) Diana S.A. <https://fdocuments.ec/document/manual-del-actor.html>
- Rosenzvaig, M. (2012) *Técnicas actorales contemporáneas, las propuestas de 16 grandes maestros*. Capital intelectual.
- Rubinstein, A. (2016) *Entrenamiento actoral: ejercicios teatrales y fundamentos teóricos*. Eudeba.
- Serrano, R. (2004) *Nuevas tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel. https://kupdf.net/download/nueva-tesis-sobre-stanislavski-raul-serrano_589fa5cc6454a70b25b1e904_pdf

Stanislavski, C. (2012) *La construcción del personaje*. Fernández, B. (Trad.) (2ª ed.) Alianza.

[https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el trabajo de actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion.pdf](https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo_en_el_proceso_creador_de_la_encarnacion.pdf)

(2016) *Preparación del actor*. Merecer, S. (Trad.) Quevedo.

[https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el trabajo del actor sobre s mismo en el proceso creador de las vivencias.pdf](https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_del_actor_sobre_s_mismo_en_el_proceso_creador_de_las_vivencias.pdf)

Suárez Álvarez, J. I. (2014). *Mi experiencia con el método Layton*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol. 8, enero - diciembre de 2014 (pp. 131-143).

http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artescenicas8_12.pdf

Trancón, S. (2004) *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*

[Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid] Base de datos de la

UNED: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>

(2006) *Teoría del teatro*. Ed. Fundamentos.

Ure, A. (2012) *Sacate la careta*. Ediciones Biblioteca Nacional.

http://www.bibliotecanacional.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/5c9c2727e8046dd87b2e28d1e1075bf1.pdf

Vaccalluzzo, V. y Curiqueo Riquelme, N. A. (2018) *El accionar de la palabra en escena*.

[Trabajo final de grado de la Licenciatura en teatro, Universidad Nacional de Córdoba.]

Mapa: repositorio digital de la facultad de artes.

<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15195>

Anexo

Año 2020

Anexo “A”: el texto teatral

Texto
Teatral

En el siguiente anexo se encuentra la versión final de la adaptación teatral de la novela “El Principito” de Antoine de Saint-Exupéry, realizado por la directora Milagros Bernardi, en conjunto con los actores Ariel Montaña y Santiago Martins; titulada “El muchacho”.

El muchacho

Adaptación teatral de la novela “El principito”
de ANTOINE DE SAINT - EXUPÉRY

PERSONAJES:

Aviador

Principito

Serpiente

Escena I

AVIADOR: ¡No es un sombrero! ¡Es una serpiente boa comiéndose un elefante! (tiene los dibujos en la mano) no es un sombrero, ¿no lo ven?

Las personas mayores siempre tienen necesidad de explicaciones. Hace tiempo me aconsejaron abandonar el dibujo de serpientes boas, ya fueran abiertas o cerradas, y poner más interés en la geografía, la historia, el cálculo y la gramática. De esta manera a la edad de seis años abandoné una magnífica carrera de pintor. Había quedado desilusionado por el fracaso de mis dibujos de serpientes boas. Las personas mayores nunca pueden comprender algo por sí solas y es muy aburrido para los niños tener que darles una y otra vez explicaciones.

Tuve, entonces, que elegir otro oficio y aprendí a pilotear aviones. Vuelo un poco por todo el mundo y es cierto que la geografía me sirve bastante. A diario tengo contacto con una multitud de gente seria, de hecho, vivo mucho con personas mayores y las conozco muy de cerca; pero esto no mejora demasiado mi opinión sobre ellas.

Cuando me encuentro con alguien que me parece un poco lúcido, lo someto a la experiencia de mi dibujo que conservo siempre. Quiero saber si verdaderamente es un ser comprensivo. Invariablemente me contestan siempre: "Es un sombrero". Me abstengo de hablarles de la serpiente boa, de la selva virgen y de las estrellas. Poniéndome a su altura, les hablo del bridge, del golf, de política y de corbatas. Y mi interlocutor se queda muy contento de conocer a un hombre tan razonable.

Escena II

(El principito está de pie, solo, no ve a nadie. Aparece la serpiente por detrás sorprendiéndolo.)

SERPIENTE: ¡Buenas noches!

PRINCIPITO: ¡Buenas noches! ¿En qué planeta estoy?

SERPIENTE: Caíste sobre la Tierra, en África.

PRINCIPITO: ¡Ah! ¿Y no hay nadie sobre la Tierra?

SERPIENTE: Esto es el desierto. En los desiertos no hay nadie. La Tierra es muy grande.

(El principito se sienta en silencio mirando hacia todos lados, luego mira el cielo.)

PRINCIPITO: Yo me pregunto si las estrellas están encendidas para que cada cual pueda un día encontrar la suya. Mira mi planeta; está precisamente encima de nosotros... Pero... ¡qué lejos está!

SERPIENTE: Es muy bello ¿Y qué viniste a hacer a la tierra?

PRINCIPITO: Tengo problemas con una flor

SERPIENTE: ¡Ah!

(silencio.)

PRINCIPITO: ¿Dónde están los hombres? Se está un poco solo en el desierto.

SERPIENTE: También se está solo donde están los hombres.

PRINCIPITO: (la mira curiosamente) tenes un aspecto... Sos rara...

SERPIENTE: Soy más poderosa que el dedo de un rey.

PRINCIPITO: (sonriendo) No me pareces muy poderosa...

SERPIENTE: Puedo llevarte más lejos que un navío. (Se acerca al principito amenazante) Al que yo toco, lo hago volver a la tierra de donde salió. Pero vos sos puro y venís de una estrella... Me das lástima, tan débil sobre esta tierra de granito. Si algún día extrañas tu planeta, puedo ayudarte. Puedo...

PRINCIPITO: ¡Oh! Te comprendo. Pero ¿por qué hablas con enigmas?

SERPIENTE: Yo los resuelvo todos.

(silencio.)

Escena III

AVIADOR: (a una radio) tuve un accidente, algo se estropeo en el motor, yo estoy bien, pero no llevo conmigo pasajero alguno asique tengo que realizar, yo solo, una reparación difícil. Es para mí una cuestión de vida o muerte, apenas tengo agua de beber para ocho días. Estoy a unas mil millas de distancia del lugar habitado más próximo. Estoy más aislado que un náufrago en una balsa en medio del océano.

PRINCIPITO: ¡Por favor... pintame un cordero!

AVIADOR: ¿Eh?

PRINCIPITO: ¡Pintame un cordero!

(El aviador se pone de pie de un salto, sorprendido. Mira a su alrededor. Ve al muchacho que lo mira seriamente. Admirado, porque el muchachito no parece ni perdido, ni muerto de cansancio, de hambre, de sed o de miedo. No tiene en absoluto la apariencia de un niño perdido en el desierto.)

AVIADOR: Pero... ¿qué haces vos acá?

PRINCIPITO: (suavemente, como algo muy importante) ¡Por favor... pintame un cordero!

AVIADOR: (toma una hoja y un lápiz, duda... Se dirige al principito, malhumorado) yo estudié especialmente geografía, historia, cálculo y gramática... ¡Pero no sé dibujar!

PRINCIPITO: ¡No importa, pintame un cordero!

(Hace para él el dibujo de la boa cerrada. Se lo acerca)

PRINCIPITO: ¡No, no! Yo no quiero un elefante en una serpiente. La serpiente es muy peligrosa y el elefante ocupa mucho sitio. En mi tierra es todo muy pequeño. Necesito un cordero. Pintame un cordero.

(Dibuja un cordero y se lo alcanza. El principito lo mira atentamente)

PRINCIPITO: ¡No! Este está muy enfermo. Hace otro.

(El aviador vuelve a dibujar.)

PRINCIPITO: (Sonríe dulcemente, con indulgencia.) ¿Ves? Esto no es un cordero, es un carnero. Tiene Cuernos...

(vuelve a dibujar)

PRINCIPITO: Este es demasiado viejo. Quiero un cordero que viva mucho tiempo.

(Falto ya de paciencia el aviador dibuja rápido el último dibujo y se lo alcanza)

AVIADOR: Esta es la caja. El cordero que quieres está adentro.

PRINCIPITO: (el rostro del principito se ilumina, el aviador se sorprende) ¡Así es como yo lo quería! ¿Crees que sea necesario mucha hierba para este cordero?

AVIADOR: ¿Por qué?

PRINCIPITO: Porque en mi tierra es todo tan pequeño... (Se inclina hacia el dibujo)

¡Bueno, no tan pequeño...! Está dormido...

(El aviador se queda mirando al principito con asombro, mientras el principito mira el dibujo)

PRINCIPITO: ¿Qué cosa es esa?

AVIADOR: Eso no es una cosa. Eso vuela. Es un avión, mi avión.

PRINCIPITO: ¡Cómo! ¿caíste del cielo?

AVIADOR: Sí.

PRINCIPITO: ¡Ah, que curioso! (lanzando una graciosa carcajada)

AVIADOR: Me gusta que mis desgracias se tomen en serio.

PRINCIPITO: Entonces ¿vos también venís del cielo? ¿De qué planeta?

AVIADOR: ¿Vos venís de otro planeta?

PRINCIPITO: (Como sin escucharlo) Es cierto, que, encima de eso, no podés venir de muy lejos...

(sacando de su bolsillo el cordero se queda en silencio contemplando su tesoro.)

AVIADOR: ¿De dónde venís, muchacho? ¿Dónde está "tu casa"? ¿Dónde querés llevarte mi cordero?

(pausa.)

PRINCIPITO: Lo bueno de la caja que me diste es que por la noche le va a servir de casa.

AVIADOR: Sin duda. Y si sos bueno te puedo dar también una cuerda y una estaca para atarlo durante el día.

PRINCIPITO: ¿Atarlo? ¡Qué idea más rara!

AVIADOR: Si no lo atas, se va a ir quién sabe a dónde y se va a perder...

PRINCIPITO: (riendo) ¿Y a dónde querés que se vaya?

AVIADOR: No sé, a cualquier parte. Derecho camino adelante...

PRINCIPITO: ¡No importa, es tan pequeña mi tierra! (con un poco de melancolía) Derecho, camino adelante... no se puede ir muy lejos.

Escena IV

AVIADOR: El planeta de origen del principito es apenas más grande que una casa. Tengo poderosas razones para creer que el planeta del cual viene el principito es el asteroide B 612. Este asteroide fue visto sólo una vez con el telescopio en 1909, por un astrónomo turco.

Solo cuento todos estos detalles sobre el asteroide porque sé que a los mayores les gustan las cifras. Cuando se les habla de un nuevo amigo, jamás preguntan sobre lo esencial del mismo. Nunca se les ocurre preguntar: "¿Qué tono tiene su voz? ¿Qué juegos prefiere? ¿Le gusta coleccionar mariposas?" Pero en cambio preguntan: "¿Qué

edad tiene? ¿Cuántos hermanos? ¿Cuánto pesa? ¿Cuánto gana su padre?" Solamente con estos detalles creen conocerlo.

Si les digo: "La prueba de que el principito existe está en que es un muchachito encantador, que ríe y quiere un cordero. Querer un cordero es prueba de que se existe", las personas mayores se encogerán de hombros y me dirán que soy un niño. Pero si les digo: "el planeta de donde viene el principito es el asteroide B 612", quedarán convencidas y no se preocuparán de hacer más preguntas. Son así. No hay por qué guardarles rencor. Se debe ser muy indulgente con las personas mayores.

Escena V

(El aviador está arreglando partes del avión, toma agua. El principito se despierta, vuelve a agarrar el dibujo pensativo.)

PRINCIPITO: (con preocupación) ¿Es verdad que los corderos se comen los arbustos?

AVIADOR: Sí, es cierto.

PRINCIPITO: ¡Ah, qué contesto estoy!... Entonces se comen también los Baobabs.

AVIADOR: Los baobabs no son arbustos, sino árboles tan grandes como iglesias. Incluso si llevaras todo un rebaño de elefantes, el rebaño no lograría acabar con un solo baobab.

PRINCIPITO: (riendo) Habría que poner los elefantes unos sobre otros... Los baobabs, antes de crecer, son muy pequeñitos.

AVIADOR: Es cierto. Pero ¿por qué quieres que tus corderos se coman los baobabs?

PRINCIPITO: ¡Y Bueno! (como si hablara de una evidencia.)

AVIADOR: No lo entiendo

PRINCIPITO: En mi planeta hay, como en todos los planetas, hierbas buenas y hierbas malas. Pero las semillas son invisibles; duermen en el secreto de la tierra, hasta que un buen día una de ellas tiene la fantasía de despertarse. Entonces se alarga extendiendo

hacia el sol, primero tímidamente, una encantadora ramita inofensiva. Si se trata de una ramita de rábano o de rosal, se la puede dejar que crezca como quiera. Pero si se trata de una mala hierba, es preciso arrancarla inmediatamente. En mi planeta hay semillas terribles, como las semillas del baobab. El suelo del planeta está infestado de ellas. Si un baobab no se arranca a tiempo, no hay manera de desembarazarse de él más tarde; cubre todo el planeta y lo perfora con sus raíces. Y si el planeta es demasiado pequeño y los baobabs son numerosos, lo hacen estallar.

AVIADOR: que complicado

PRINCIPITO: Es una cuestión de disciplina. Cuando por la mañana uno termina de arreglarse, hay que hacer cuidadosamente la limpieza del planeta. Hay que dedicarse regularmente a arrancar los baobabs, cuando se les distingue de los rosales, a los cuales se parecen mucho cuando son pequeñitos. Es un trabajo muy fastidioso pero muy fácil... ¿Sabes qué? Deberías realizar un dibujo, que haga comprender a los niños de tu tierra estas ideas. Si alguna vez viajan, esto podría servirles mucho. A veces no hay inconveniente en dejar para más tarde el trabajo que se debe de hacer; pero tratándose de baobabs, el retraso es siempre una catástrofe. Yo conocí un planeta, habitado por un perezoso que descuidó tres arbustos...

AVIADOR: Es urgente entonces el dibujo. ¿Cómo te parece que debe ser?

(El aviador toma el lápiz y, siguiendo las indicaciones del principito, dibuja un planeta pequeño con baobabs cubriéndolo todo.)

PRINCIPITO: el peligro de los baobabs es tan desconocido y los peligros que puede correr quien llegue a perderse en un asteroide son tan grandes... podrías poner: "¡Niños, atención a los baobabs!"

AVIADOR: ¿Así está bien?

PRINCIPITO: (riendo) parecen repollos

AVIADOR: oh, yo que estaba orgulloso de mi dibujo...

PRINCIPITO: Está bien, los niños lo van a entender.

(silencio.)

PRINCIPITO: Me gustan mucho las puestas de sol; vamos a ver una puesta de sol...

AVIADOR: Tendremos que esperar...

PRINCIPITO: ¿Esperar qué?

AVIADOR: Que el sol se ponga.

PRINCIPITO: (Sorprendido y luego riéndose de sí mismo) Siempre me creo que estoy en mi tierra.

AVIADOR: ¡Claro! Acá en la tierra cuando es mediodía en Estados Unidos, en Francia se está poniendo el sol, sería suficiente poder trasladarse a Francia en un minuto para asistir a la puesta del sol, pero desgraciadamente Francia está demasiado lejos. En cambio, sobre tu pequeño planeta te basta arrastrar la silla algunos pasos para presenciar el crepúsculo cada vez que lo deseas...

PRINCIPITO: ¡Un día vi ponerse el sol cuarenta y tres veces!

(pausa)

Cuando uno está verdaderamente triste le gusta ver las puestas de sol.

AVIADOR: El día que la viste cuarenta y tres veces estabas muy triste

(El principito guarda silencio, se sienta a esperar la puesta de sol. Sigue mirando su dibujo)

PRINCIPITO: (bruscamente y sin preámbulo, como resultado de un problema largamente meditado en silencio) Si un cordero se come los arbustos, se comerá también las flores ¿no?

AVIADOR: Un cordero se come todo lo que encuentra.

PRINCIPITO: ¿Y también las flores que tienen espinas?

AVIADOR: Sí; también las flores que tienen espinas.

PRINCIPITO: Entonces, ¿para qué le sirven las espinas?

(El aviador se encuentra ocupado con otra cosa, preocupado por la avería y la falta de agua.)

PRINCIPITO: (Insistiendo) ¿Para qué sirven las espinas?

AVIADOR: (Irritado) Las espinas no sirven para nada; son pura maldad de las flores.

PRINCIPITO: ¡Oh!

(pausa)

PRINCIPITO: (con rencor) ¡No te creo! Las flores son débiles. Son ingenuas. Se defienden como pueden. Se creen terribles con sus espinas...

(el aviador no responde nada; sigue preocupado en sus asuntos.)

PRINCIPITO: ¿Vos crees que las flores...?

AVIADOR: ¡No, no creo nada! Te respondí cualquier cosa para que te calles. Tengo que ocuparme de cosas serias.

PRINCIPITO: (Lo mira estupefacto) ¡De cosas serias! ¡Hablas como las personas mayores! (el aviador se avergüenza un poco) Lo confundís todo...todo lo mezclas...! (El principito verdaderamente irritado.) Conozco un planeta donde vive un señor muy colorado, que nunca olió una flor, ni miró una estrella y que jamás quiso a nadie. En toda su vida no hace más que sumas. Y todo el día se lo pasa repitiendo como vos: "¡Yo soy un hombre serio, yo soy un hombre serio!"... Al parecer esto le llena de orgullo. Pero eso no es un hombre, ¡es un hongo!

AVIADOR: ¿Un qué?

PRINCIPITO: Un hongo. (pálido de cólera) Hace millones de años que las flores tiene espinas y hace también millones de años que los corderos, a pesar de las espinas, se comen las flores. ¿Es que no es cosa seria averiguar por qué las flores pierden el tiempo fabricando unas espinas que no les sirven para nada? ¿Es que no es importante la guerra de los corderos y las flores? ¿No es esto más serio e importante que las sumas de un señor gordo y colorado? Y si yo sé de una flor única en el mundo y que no existe en ninguna parte más que en mi planeta; si yo sé que un buen día un

corderito puede aniquilarla sin darse cuenta de ello, ¿es que esto no es importante? (enrojece) Si alguien ama a una flor de la que sólo existe un ejemplar en millones y millones de estrellas, basta que las mire para ser dichoso. Puede decir satisfecho: "Mi flor está allí, en alguna parte..." ¡Pero si el cordero se la come, para él es como si de pronto todas las estrellas se apagarán! ¡Y esto no es importante! (El principito pone el rostro entre las manos rendido. El aviador se queda mirándolo en silencio.)

AVIADOR: (soltando las herramientas acercándose al principito.) La flor que querés no corre peligro... te voy a dibujar un bozal para tu cordero y una armadura para la flor...te... no sé qué decirte, que torpe soy.

Escena VI

PRINCIPITO: En mi planeta existen flores muy simples adornadas con una sola fila de pétalos que apenas ocupan sitio y a nadie molestan. Aparecen entre la hierba una mañana y por la tarde se extinguen. Hace un tiempo, apareció una ramita muy diferente de las que conocía, una semilla llegada de quién sabe dónde, que vigilé cuidadosamente desde el primer día. Podía ser una nueva especie de baobab, pero el arbusto ceso pronto de crecer y comenzó a echar su flor. Observé su crecimiento y tenía el convencimiento de que de allí saldría una aparición milagrosa; pero la flor no acababa de preparar su belleza al abrigo de su envoltura verde. Elegía con cuidado sus colores, se vestía lentamente y se ajustaba uno a uno sus pétalos. No quería salir ya ajada como las amapolas; quería aparecer con todo el esplendor de su belleza, y su misteriosa preparación duraba días y días. Esperé así, observando hasta que una mañana precisamente al salir el sol se mostró espléndida. Era tan hermosa que me conmovía, pero al instante me di cuenta de que no era muy modesta. Al principio me atormentó con su vanidad un poco sombría, ella creía que podía enfrentar tigres con sus cuatro espinas y sin embargo tenía miedo de las corrientes de aire, era una flor demasiado complicada. Cuando quedaba en evidencia con alguna mentira, tosía para esconder su humillación. De esta manera, a pesar de la buena voluntad de mi amor, empecé a dudar de ella. Tomé en serio palabras sin importancia... y me sentía desgraciado. Entonces aproveché la migración de una bandada de pájaros silvestres

para mi evasión. La mañana de la partida, puse en orden el planeta. Desholliné cuidadosamente mis dos volcanes en actividad y también el volcán extinguido. Arranqué también con un poco de melancolía los últimos brotes de baobabs. No sabía si iba a volver. Pero todos aquellos trabajos me parecieron aquella mañana extremadamente dulces.

Cuando fui a despedirme de ella, me pidió perdón por haber sido tan tonta, yo me quedé desconcertado por la ausencia de reproches, en silencio. Lo último que me dijo fue que me quería, que tratara de ser feliz y que, si había decidido partir, que no prolongara más la despedida. Ella no quería que la viese llorar: era tan orgullosa...

Mi flor embalsamaba el planeta, pero yo no sabía gozar con eso. ¡No supe comprender nada entonces! Debí juzgarla por sus actos y no por sus palabras. ¡La flor perfumaba e iluminaba mi vida! ¡No supe adivinar la ternura que ocultaban sus pobres astucias! ¡Son tan contradictorias las flores! Pero yo, no supe amarla... no supe amarla.

Escena VII

(Están hablando. Es de noche.)

PRINCIPITO: ... entonces el zorro me enseñó que somos responsables siempre de lo que domesticamos ¿sabías eso? me dijo que si quería amigos tenía que domesticarlo. Se necesita tener paciencia y... y los ritos, ¡los ritos también son importantes! ¿Sabes lo que es un rito?

AVIADOR: (revisando sus provisiones) ¡son muy bonitos tus cuentos, pero hace ocho días que estamos acá, todavía no arreglé mi avión, no tenemos nada para beber y sería muy feliz si pudiera ir muy tranquilo en busca de agua!

PRINCIPITO: Mi amigo el zorro..., me dijo...

AVIADOR: No se trata ahora del zorro, muchacho...

PRINCIPITO: ¿Por qué?

AVIADOR: Porque nos vamos a morir de sed...

PRINCIPITO: Es bueno haber tenido un amigo, aún si vamos a morir. Yo estoy muy contento de haber tenido un amigo zorro.

AVIADOR: no hay caso, ¿No te das cuenta de lo que pasa?

PRINCIPITO: Tengo sed también... vamos a buscar un pozo...

AVIADOR: (Con cansancio) Es absurdo buscar un pozo, al azar, en la inmensidad del desierto.

PRINCIPITO: El agua puede ser buena también para el corazón...

(El principito se sienta, el aviador se sienta a su lado y se quedan en silencio)

PRINCIPITO: Las estrellas son hermosas, por una flor que no se ve...

AVIADOR: Seguramente

PRINCIPITO: El desierto es bello.

AVIADOR: Es verdad; siempre me gustó el desierto. Puede uno sentarse en una duna, nada se ve, nada se escucha y, sin embargo, algo resplandece en el silencio...

PRINCIPITO: Lo que más embellece al desierto es el pozo que oculta en algún lugar... (se recuesta)

AVIADOR: Cuando yo era niño vivía en una casa antigua en la que, según la leyenda, había un tesoro escondido. Nadie supo jamás descubrirlo y quizás nadie lo buscó, pero parecía toda encantada por ese tesoro. Mi casa ocultaba un secreto en el fondo de su corazón... se trate de la casa, de las estrellas o del desierto, lo que los embellece es invisible.

PRINCIPITO: Me gusta que estés de acuerdo con mi zorro. (se queda dormido.)

AVIADOR: Nada más frágil existe sobre la Tierra. Pero lo que veo es sólo la corteza; lo más importante es invisible. Lo que más me emociona de este principito dormido es su fidelidad a una flor, es la imagen de la rosa que resplandece en él como la llama de una lámpara, incluso cuando duerme. ¡Qué frágil es! A las lámparas hay que protegerlas: una racha de viento puede apagarlas. (se levanta y se va)

Escena VIII

(El principito sigue dormido, el aviador lo despierta, es de día.)

AVIADOR: ¡Despertate! ¡Despertate! ¡Encontré un pozo! ¡Encontré un pozo con agua! (aún sorprendido) ¡Es extraño! Todo estaba a punto: la roldana, el balde y la cuerda... ¡Mirá!

(el aviador le muestra la cantimplora llena de agua, el principito ríe)

PRINCIPITO: Tengo sed de esta agua.

(El aviador le alcanza la cantimplora. toman y toman hasta saciarse. Juegan con el agua.)

AVIADOR: Esto es como un regalo para el corazón. Cuando yo era niño, las luces del árbol de Navidad, la música de la misa de medianoche, la dulzura de las sonrisas, daban su resplandor a mi regalo de Navidad.

PRINCIPITO: Los hombres de tu tierra cultivan cinco mil rosas en un jardín y no encuentran lo que buscan.

AVIADOR: No lo encuentran nunca.

PRINCIPITO: y, sin embargo, lo que buscan podrían encontrarlo en una sola rosa o en un poco de agua...

AVIADOR: Sin duda.

PRINCIPITO: Pero los ojos son ciegos. Hay que buscar con el corazón... (luego de un silencio) Es necesario que cumplas tu promesa.

AVIADOR: ¿Qué promesa?

PRINCIPITO: tu promesa... el bozal para mi cordero... soy responsable de mi flor. (El aviador saca del bolsillo varios esbozos de dibujo. El principito los mira y ríe) los repollos...

AVIADOR: ¡Oh! (riendo) ¡deja de burlarte de mis baobabs!

PRINCIPITO: Tu zorro tiene orejas que parecen cuernos; son demasiado largas. (Y volvió a reír.)

AVIADOR: No seas injusto, muchacho; yo no sabía dibujar más que boas cerradas y boas abiertas.

PRINCIPITO: ¡no te preocupes, todo se arregla!

AVIADOR: (El aviador dibuja un bozal y se lo alcanza con el corazón oprimido) vos tenes proyectos que yo ignoro...

PRINCIPITO: ¿Sabes qué? Mañana se cumple un año de mi caída en la Tierra... Caí muy cerca de este lugar... (el principito se interrumpe)

AVIADOR: Entonces no te encontré por azar hace ocho días, cuando paseabas por estos lugares, a mil millas de distancia del lugar habitado más próximo. ¿Es que volvías al punto de tu caída? (silencio del principito) ¿Quizás por el aniversario? (el principito evita responderle) ¡Ah! tengo miedo.

PRINCIPITO: Vos tenes que trabajar ahora; volvé junto a tu máquina, yo te espero acá.

Escena IX

(La serpiente mira en silencio al principito)

PRINCIPITO: ¿No te acordas? ¡No es exactamente en este lugar! Sí, sí; ¡es el día, pero no es este el lugar! Vas a ver dónde comienza mi huella en la arena. Ahí voy a estar yo esta noche. ¿Tenes un buen veneno? ¿Estás segura de no hacerme sufrir mucho? ¡Ahora fuera! Todavía no es el momento.

(La serpiente se va lentamente, a los segundos aparece el aviador. El principito parece asustado.)

AVIADOR: ¡acá estas!

PRINCIPITO: me alegra saber que encontraste lo que faltaba a tu máquina. Así vas a poder volver a tu tierra...

AVIADOR: ¿Cómo lo supiste? Justamente venía a contarte que, a pesar de que no lo esperaba, logré terminar mi trabajo.

PRINCIPITO: También yo vuelvo hoy a mi planeta... (con melancolía) Es mucho más lejos... y más difícil...

(se miran en silencio.)

AVIADOR: Tengo tu cordero y la caja para el cordero. Y tengo también el bozal. (El principito sonríe melancólicamente.) ¿Qué pasa? ¿Tenes miedo?

PRINCIPITO: (sonríe con dulzura) Esta noche voy a tener más miedo... Esta noche se cumple un año. Mi estrella se encontrará precisamente encima del lugar donde caí el año pasado.

AVIADOR: Toda esta historia que me contaste de serpientes, de citas y de estrellas... Es tan sólo una pesadilla, ¿no?

PRINCIPITO: Lo más importante nunca se ve.

AVIADOR: Indudablemente.

PRINCIPITO: Es lo mismo que la flor. Si te gusta una flor que habita en una estrella, es muy dulce mirar al cielo por la noche. Todas las estrellas han florecido.

AVIADOR: seguro.

PRINCIPITO: Es como el agua. La que me diste de beber, era como una música ¿te acordas? ¡Qué buena era!

AVIADOR: Sí, cierto...

PRINCIPITO: Por la noche vas a mirar las estrellas; mi casa es demasiado pequeña para que yo pueda señalarte dónde se encuentra. Así es mejor; mi estrella va a ser cualquiera de ellas y te va a gustar entonces mirar todas las estrellas. Todas ellas van a ser tus amigas. Y además, te voy a hacer un regalo... (rio una vez más.)

AVIADOR: ¡Ah!, muchacho... ¡cómo me gusta escuchar tu risa!

PRINCIPITO: Mi regalo va a ser ése precisamente, como el agua...

AVIADOR: ¿Qué quieres decir?

PRINCIPITO. La gente tiene estrellas que no son las mismas. Para los que viajan, las estrellas son guías; para otros sólo son pequeñas lucecitas. Para los sabios las estrellas son problemas. Para un hombre de negocios, son oro. Pero todas esas estrellas se callan. vos vas a tener estrellas que nadie tiene...

AVIADOR: ¿Cómo?

PRINCIPITO: Cuando por las noches mires al cielo, al pensar que en una de las estrellas estoy yo riendo, va a ser para vos como si todas las estrellas se rieran. ¡sólo vas a tener estrellas que saben reír! (se rio nuevamente.) Cuando te hayas consolado, siempre se consuela uno, vas a estar contento de haberme conocido. Seremos amigos y tendrás ganas de reír conmigo. Algunas veces vas a abrir tu ventana sólo por placer y tus amigos se van a asombrar de verte reír mirando al cielo. Y vos les vas a explicar: "Las estrellas me hacen reír siempre". Ellos van a creer que estás loco. Y yo te voy a haber jugado una mala pasada... (Y se rio otra vez) Será como si en vez de estrellas, te hubiese dado multitud de cascabelitos que saben reír... (Una vez más dejó oír su risa y luego se puso serio.) Esta noche mejor, no vengas...

AVIADOR: No, no te voy a dejar solo.

PRINCIPITO: Voy a parecer enfermo... va a parecer un poco que me muero... es así. ¡No vale la pena que vengas a ver eso...!

AVIADOR: No te voy a dejar.

PRINCIPITO: Te digo esto por la serpiente; no quiero que te muerda. Las serpientes son malas. A veces muerden por gusto...

AVIADOR: dije que no te voy a dejar

PRINCIPITO: aunque es verdad que no tienen veneno para la segunda mordedura...

Escena X

PRINCIPITO: ¡Ah, acá estás! Hiciste mal. Vas a sufrir. Va a parecer que estoy muerto, pero no es verdad... ¿Entendes? Es demasiado lejos y no puedo llevar este cuerpo que pesa demasiado. (el aviador no puede responder.) Es como una corteza vieja que se abandona. No son nada tristes las viejas cortezas... (El principito pierde un poco de ánimo. Pero hace un esfuerzo en recomponerse) va a ser agradable, yo también voy a mirar las estrellas y todas van a ser pozos de agua. Todas las estrellas me van a dar de beber... ¡Va a ser tan divertido! Vos vas a tener quinientos millones de cascabeles y yo quinientos millones de fuentes...

(El principito se queda en silencio con tristeza.)

PRINCIPITO: Es ahí; déjame ir solo... mi flor... soy responsable... ¡y ella es tan débil y tan inocente! Sólo tiene cuatro espinas para defenderse contra todo el mundo...

(El aviador se sienta, rendido.)

PRINCIPITO: Ahí está... eso es todo... (Vacila todavía un instante y da un paso. El aviador no puede moverse.)

(Un instante inmóvil, sin exhalar un grito. Luego cae lentamente sin hacer ruido.)

(Se oscurece todo. Es el día siguiente, el aviador se acerca al lugar donde cayó el principito y encuentra un papel, lo desdobra y ve que es una carta. Se oye la voz del principito que la dice en extra escénico mientras el aviador la lee.)

“Piloto amigo:

Nos conocimos sin querer sólo hace algunos días... y ahora nos despedimos como conocidos de toda la vida. ¿Será que vivimos muchas cosas en poco tiempo? ¿La falta de agua y el sol nos habrá afectado?

Yo, como vos, vuelvo a mi tierra. Cuando estés leyendo esto capaz que ya no estemos juntos y ya va a haber pasado todo. Nos va a quedar una hermosa historia para contar. A mi Flor le voy a hablar muy bien de vos y de todo lo que hicimos juntos en tu planeta,

le voy a mostrar los dibujos que me hiciste, voy a protegerla del viento y el cordero... ¡hasta voy a dibujar un pozo! Para sacar agua cuando tenga sed. ¡Le voy a enseñar que del otro lado de las estrellas se encuentra un viajero extraordinario con un avión! Que viaje por el universo. Nosotros desde acá te vamos a mandar señales, vas a ver. A la noche, cuando no haya nubes, abrí tu ventana y mira al cielo: yo voy a hacer que las estrellas parpadeen para vos, y te vas a alegrar de volverme a ver, y nos vamos a divertir juntos.

Aunque me vaya ahora vamos a seguir cerca, no te olvides de eso. Cuando te cruces con un pozo me vas a escuchar pedirte agua, cuando veas a un zorro le vas a preguntar si me conocía, cuando veas millones de flores en un jardín les vas a explicar a sus dueños que con una sola les bastaba...

Estoy pensando en fabricar mi propio avión, ojalá te lo pueda mostrar algún día... le voy a poner tu nombre.

Nunca me voy a olvidar de vos, nunca. Te voy a extrañar.

Espero que estés bien y sigas así.

Te quiero mucho, mucho, mucho.”

Escena XI

AVIADOR: Hace ya seis años de esto, los compañeros que me vuelven a ver se alegran de encontrarme vivo. Estoy triste, pero yo les digo que es el cansancio.

Si intento describirlo hoy es sólo con el fin de no olvidarlo. Es muy triste olvidar a un amigo. Al correr del tiempo me pude consolar un poco, pero no completamente. Sé que volvió a su planeta, porque al amanecer no encontré su cuerpo, que no era en realidad tan pesado... me gusta por la noche escuchar a las estrellas, que suenan como quinientos millones de cascabeles...

Siempre pienso que al bozal que le dibujé se me olvidó añadirle la correa de cuero; que no debe haber podido atárselo al cordero. ¿Qué habrá sucedido en su planeta? Quizás

el cordero se ha comido la flor... no, ¡Seguro que no! El cubre la flor con su fanal todas las noches y vigila a su cordero... pero otras veces pienso que alguna que otra vez uno se distrae y eso basta. Y ahí está el gran misterio. Para ustedes y para mí, nada en el universo habrá cambiado si en cualquier parte, quién sabe dónde, un cordero desconocido se ha comido o no se ha comido una rosa...

Pero miren al cielo y pregúntense: el cordero ¿se ha comido la flor? Y van a ver cómo todo cambia... ¡Ninguna persona mayor va a entender jamás que esto sea verdaderamente importante!

Y si algún día viajando por África cruzan el desierto, si por casualidad pasan por ahí, no se apresuren, se los ruego, y deténganse un poco, precisamente bajo la estrella. Si un muchacho llega hasta ustedes, si este muchacho ríe, tiene cabellos dorados y nunca responde a sus preguntas, en seguida van a adivinar quién es. ¡Sean amables con él! Y comuníqueme rápidamente de su regreso.

APAGÓN

Anexo “B”: carpeta técnica

Carpeta
Técnica

Gacetilla

GACETILLA:

Los clásicos trascienden en el tiempo y, por alguna razón extraña, nos atraviesan a todos. Ocho días en el desierto, un piloto y un muchacho en un encuentro que les transformará la vida o, simplemente, su forma de mirarla.

En este contexto tan cruel que estamos viviendo, esta obra resulta como "agua para el corazón" y nos hace volver nuevamente a lo esencial, a aquello que es invisible. Esta adaptación teatral de la novela "El Principito" de Antoine de Saint-Exupéry busca ser una radiografía breve de aquel encuentro principal entre estos dos queridos personajes. Tantos años han pasado y seguimos preguntándonos ¿El cordero se ha comido la flor? Te invitamos a revivir este encuentro, siempre revelador, nuevamente con nosotros.

La presentación de esta obra es fruto del trabajo final de grado de la Licenciatura en Teatro, de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Córdoba; correspondiente la alumna Milagros Bernardi junto al docente asesor Lic. Rodrigo Cuesta.

Dirección y adaptación: Milagros Bernardi

En escena: Ariel Montaña, Santiago Martins y María Alicia Castañeira.

Música: Matías Felipe Velázquez

Iluminación: Julián Farah

Diseño de gráfica y producción: Milagros Bernardi

Fotografía: Santiago Ravasi

Gráfica



DISEÑO DE GRÁFICA:

La gráfica de la obra no busca dar cuenta de ser "una adaptación más" del principito, usando sus imágenes "habituales" sino, más bien, generar cierta intriga respecto de la obra realizada. En la imagen, se ve a los dos personajes centrales del relato, uno al lado del otro, sonriendo. Por debajo de ellos, se ve su reflejo, que simboliza y adelanta el tema que atraviesa toda la obra: lo esencial que está por debajo de la superficie, aquello más importante, que nunca se ve.

Buscamos dar cuenta de que ésta adaptación no parte desde una estética "infantil", como suele ser en otros casos, preparando al espectador para lo que verá en escena.

Escenografía

DISEÑO ESPACIAL:

El diseño del espacio y la construcción escenográfica son pensados en función de tres aspectos: la estética de la puesta en escena, las condiciones del teatro y el posicionamiento de la cámara que filmará la presentación.

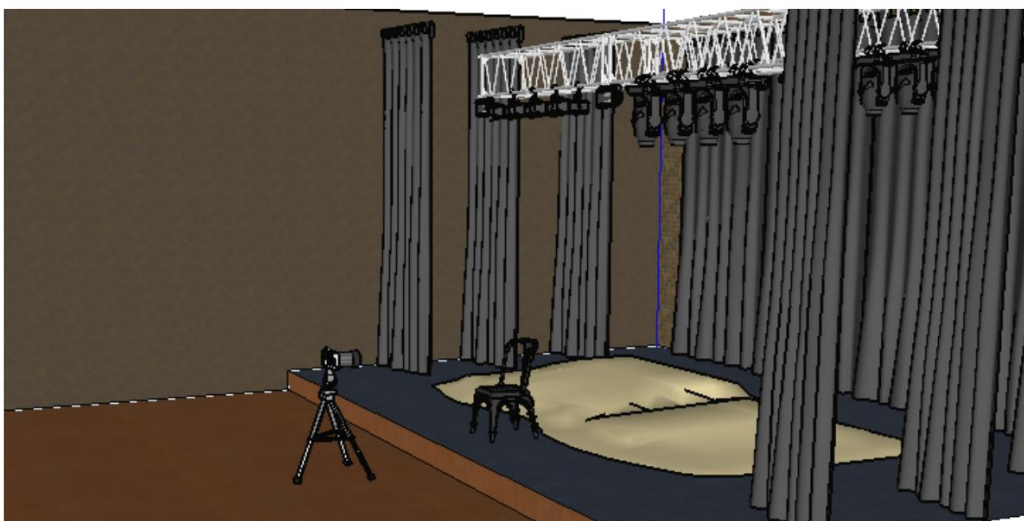
La escenografía es principalmente "icónica", por tanto, se han elegido cuidadosamente ciertos signos que no intentan generar una ilusión de realidad, sino que se manifiestan como imagen para aludir a la realidad representada del desierto, estos elementos se asumen como signos y requieren de la convención teatral para funcionar.

En el escenario se realiza un "recorte" del que la cámara compone el respectivo encuadre. En él se aludirá al espacio del desierto colocando arena que cubrirá determinada extensión del espacio (las medidas aproximadas son de 6 mts. de largo y 3 mts. de ancho).

La composición del espacio hace uso del vacío: solo la arena, los cuerpos de los actores y los objetos lo ocuparán convenientemente. También se hará uso del extra-escénico por parte de los actores para referir espacios otros de la obra.



Escenografía



DISEÑO ESPACIAL:

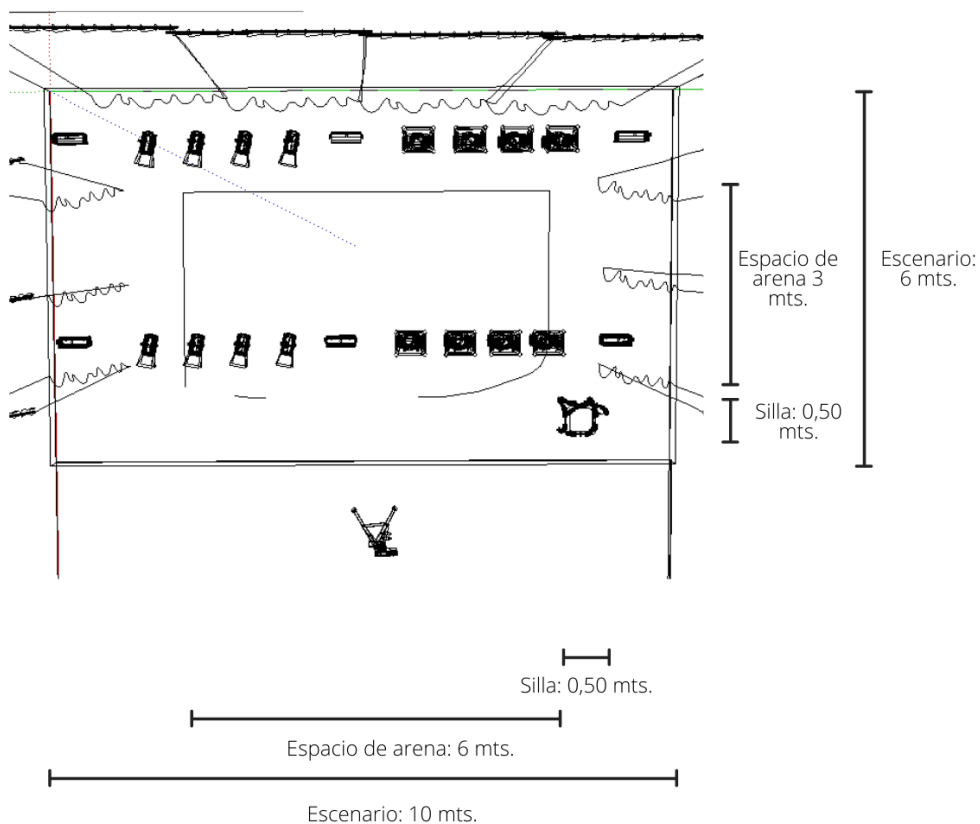
La obra se desenvuelve en dos tiempos y en dos espacios diferentes: el pasado en el desierto, donde ocurre el encuentro entre el muchacho y el aviador y, el presente en una sala, donde el aviador cuenta aquello vivido 6 años atrás.

El primer espacio, del pasado, será referido con la arena, el extra-escénico y los objetos, como hemos comentado y, el espacio del presente, será simplemente señalado con la presencia de una silla, que el actor debe poner frente a cámara en las dos escenas que lo constituyen. Este segundo espacio está pensado como una especie de sala de conferencias donde el aviador cuenta su testimonio a muchas personas.

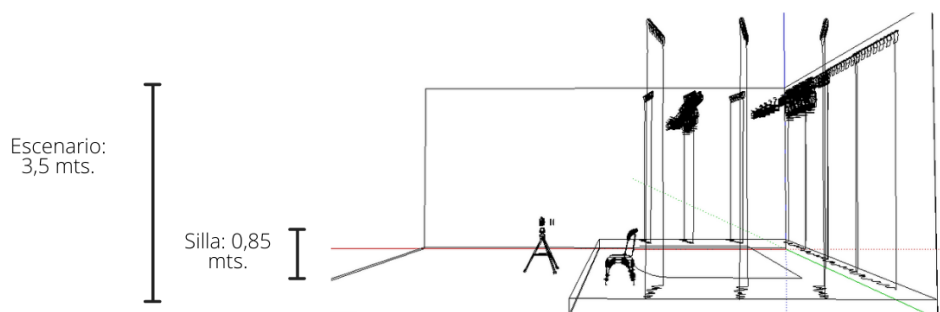
También el diseño de la iluminación acompañará el cambio de lugar aportando luces adecuadas para cada uno de los espacios.

Escenografía

VISTA EN PLANTA

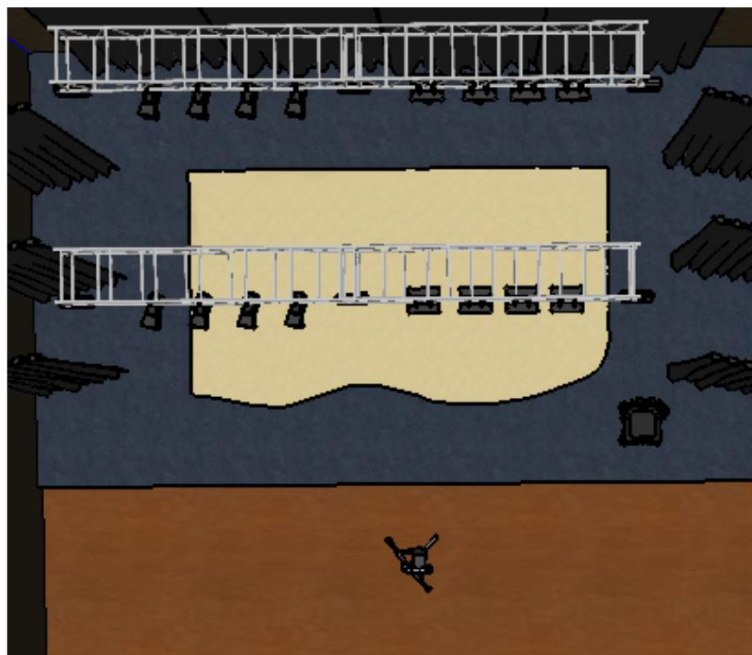


CORTE LATERAL IZQUIERDO



Escenografía

VISTA EN PLANTA



CORTE LATERAL IZQUIERDO



Escenografía

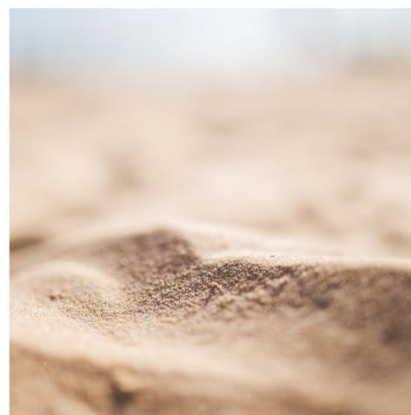
OBJETOS Y MATERIALIDAD

La arena es un elemento poético muy contundente que ocupa la escena y llama la atención para sí, a su vez alude a la sensación de inmensidad y de vacío estremecedor que se vive en el desierto.

El espacio vacío, a modo de teatro isabelino, promueve al espectador para que complete con su imaginación la convención teatral dada.

En esta línea, no se busca sobrecargar la escena con elementos escenográficos, sino dar pie a que la palabra y el cuerpo del actor sean los protagonistas en el espacio. El centro del que emerge la teatralidad de esta obra es la palabra: las imágenes que brotan del interior de los actores e inundan el espacio de signos.

Se han elegido, por tanto, unos pocos elementos significativos que son solo aquellos objetos necesarios para el correcto desenvolvimiento del argumento de cada escena. Estos objetos son: la libreta y el lápiz para dibujar, la cantimplora para el agua, la caja de herramientas para arreglar el avión y la radio con la que se comunica el aviador.



Escenografía

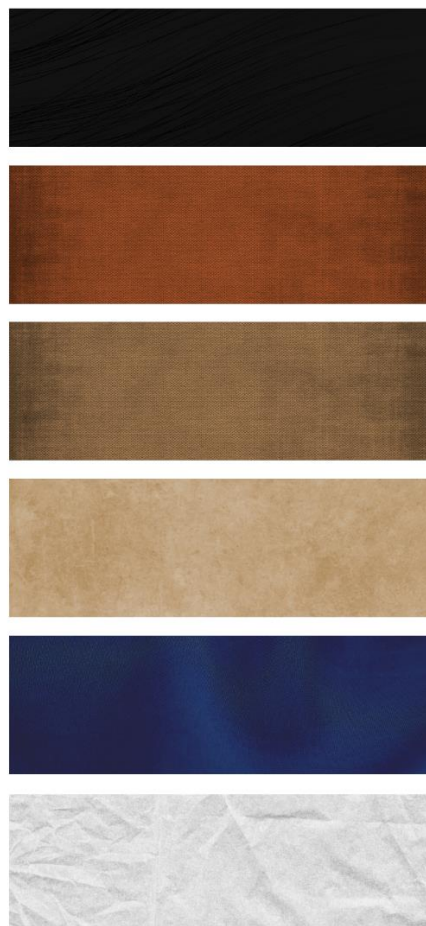
PALETA DE COLORES

La paleta de colores se compone, principalmente, de diferentes tonos de color castaño o pardo, también llamado comúnmente como marrón. En general, se agrupan en torno al marrón los colores oscuros y poco saturados, semejantes a la coloración más característica de la madera, de la tierra o del pelaje del oso pardo; los cuales se encuentran dentro de la tonalidad del naranja al amarillo naranja.

Primero el color de la arena, llamado "caramelo", "crema pálida" o "dorado"; ocupa gran parte del espacio. Luego se acomodan en torno a él los objetos en diferentes tonos como la cantimplora y la libreta; Junto con el pantalón del aviador, de color beige.

Derivados de la composición del color castaño hemos tomado el color azul para el vestuario del muchacho y el negro para el vestuario de la serpiente.

Por último tomamos el color blanco para equilibrar y combinar los demás colores, utilizándolo en la ropa del aviador y del muchacho.



Vestuario

PERSONAJE I: "EL AVIADOR"

El aviador es un hombre de 38 años que se dedica a pilotear aviones en un correo aeropostal, alrededor del año 1940. El diseño del vestuario de este personaje busca representar su ropa de trabajo, de carácter cómodo pero a la vez formal.

Consta de una camisa blanca, pantalones beige tiro medio, zapatos negros y cinto negro. La elección de los colores del vestuario están en consonancia con la paleta señalada para la construcción del diseño escenográfico.

Este personaje está inspirado en la figura de Antoine de Saint-Exupéry, el francés escritor de la novela adaptada para la obra. Las fotos que se encuentran de Antoine lo muestran con características similares a las referidas.

La obra se narra en dos tiempos diferentes: el tiempo pasado donde ocurre el encuentro en el desierto y el tiempo presente, en el cual el aviador cuenta su experiencia vivida seis años atrás. Allí lo veremos con una boina y otros agregados para diferenciarlo.



Vestuario

PERSONAJE 2: "EL MUCHACHO"

El personaje del "principito", en la obra, es descrito por el aviador como "un muchacho encantador", pero su edad es confusa y difícil de determinar ya que se trata de un personaje de índole fantástico: sus actitudes, de a momentos, parecen las de un niño y, otras veces, demuestran la madurez de un adulto entrado en años y experiencia.

En general, este suele ser representado como un niño o un adolescente no muy mayor. Sin embargo, nosotros hemos preferido optar por la imagen del "muchacho", dotando al personaje de unos 15 años de edad.

Por las características nombradas, el diseño de vestuario del principito se vuelve un desafío. En nuestra estética no buscábamos diseñar un vestuario estrambótico, con capa y botas como suele ser presentado. Sino que preferimos optar por algo más minimalista, reducido a su mínima expresión. Nos hemos inspirado en otros dibujos del autor de la novela, en los que se ve a un niño con un conjunto sencillo.



Vestuario

PERSONAJE 2: "EL MUCHACHO"

Diseñamos, por tanto, un vestuario sencillo, que no fuera fantástico en sus colores ni en sus componentes. De este vestuario se buscan dos cuestiones: que se vea formal, porque el personaje del principito esta compuesto de cierta formalidad; y que represente una imagen juvenil e inocente.

El vestuario constituirá de una chomba o camisa manga corta blanca, una bermuda azul, tiradores negros, medias cortas blancas y zapatos negros.

Este vestuario está inspirado en la ropa que utilizaban los jóvenes en la década del 40.



Vestuario

PERSONAJE 3: "LA SERPIENTE"

El personaje de la serpiente también es un personaje fantástico y, para nosotros, es también simbólico: busca ser una imagen que represente la muerte. El diseño del vestuario, por tanto, no busca personificar un animal, si no llevar a escena esta imagen de la muerte. Se utiliza el color negro porque, en el imaginario colectivo, suele ser identificado como su color característico, relacionado a la oscuridad y la noche.

La inspiración del diseño del vestuario está pensado desde dos aspectos: El primero en relación al personaje de "la peregrina", de la obra "la dama del alba" de Alejandro Casona; Esta peregrina es presentada como una pálida y extraña mujer. El segundo parte de la idea de una muerte "glamurosa", orgullosa, formal y seductora, con rasgos bellos y finos.

Por eso el vestuario se compone de un vestido negro con tajo y escote, cabello oscuro y arreglado, guantes negros, un chal negro con encaje y la tez pálida.



Illuminación

ESCENA I

Monologo del aviador (sala de conferencias, luz artificial.)

DIRECCIÓN: frontal y cenital.

COLOR: Frío.

INTENSIDAD: Fuerte.

**ESCENA II**

La serpiente y el muchacho, noche.

DIRECCIÓN: frontal y nadiral.

COLOR: Azul.

INTENSIDAD: débil.

OTROS: Ingresa humo en la escena.

**ESCENA III**

Aviador y muchacho. Desierto, día.

DIRECCIÓN: Frontal y cenital.

COLOR: amarillo, cálido.

INTENSIDAD: fuerte.

**ESCENA IV**

Monologo aparte del aviador.

Desierto, noche.

DIRECCIÓN: Frontal.

COLOR: azulado, frío.

INTENSIDAD: débil.

Iluminación

ESCENA V

Aviador y muchacho. Desierto, tarde.

DIRECCIÓN: Frontal y cenital.

COLOR: amarillo, cálido.

INTENSIDAD: fuerte.

OTROS: Al final de la escena se simula el atardecer con luz frontal naranja que baja poco a poco.



ESCENA VI

Monologo muchacho. Desierto, día.

DIRECCIÓN: Cenital y frontal.

COLOR: cálido, amarillo.

INTENSIDAD: media.



ESCENA VII

Aviador y muchacho. Desierto, noche.

DIRECCIÓN: Frontal y cenital.

COLOR: azulado, frío.

INTENSIDAD: débil.



ESCENA VIII

Aviador y muchacho. Desierto, día.

DIRECCIÓN: Frontal y cenital.

COLOR: cálida, anaranjada.

INTENSIDAD: fuerte.

Illuminación

ESCENA IX

Aviador y muchacho. Desierto, noche.

DIRECCIÓN: Frontal y cenital.

COLOR: azulada, fría.

INTENSIDAD: media.



ESCENA X

Aviador y muchacho. Desierto, Noche.

DIRECCIÓN: Cenital.

COLOR: azulada, fría.

INTENSIDAD: fuerte.

OTROS: al final entra un contraluz color cálido, amarillo. Sube poco a poco hasta llegar a su máxima potencia y luego realiza el apagón.



ESCENA intermedia

Carta muchacho. desierto, día.

DIRECCIÓN: frontal y cenital.

COLOR: cálida, amarilla.

INTENSIDAD: Fuerte.

OTROS: transición con apagón entre un espacio y otro.



ESCENA XI

Monologo del aviador (sala de conferencias, luz artificial.)

DIRECCIÓN: frontal y cenital.

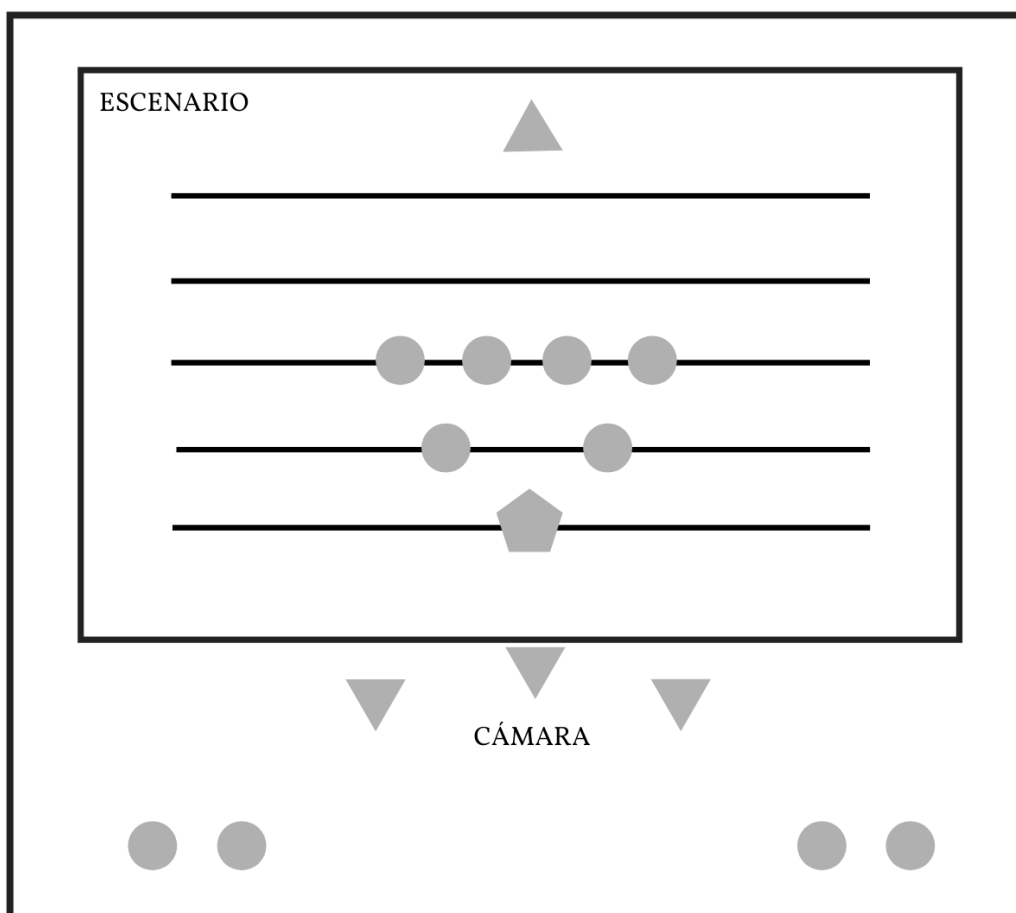
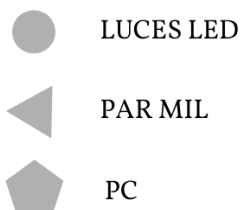
COLOR: Frío.

INTENSIDAD: Fuerte.

Illuminación

PLANTA DE LUCES

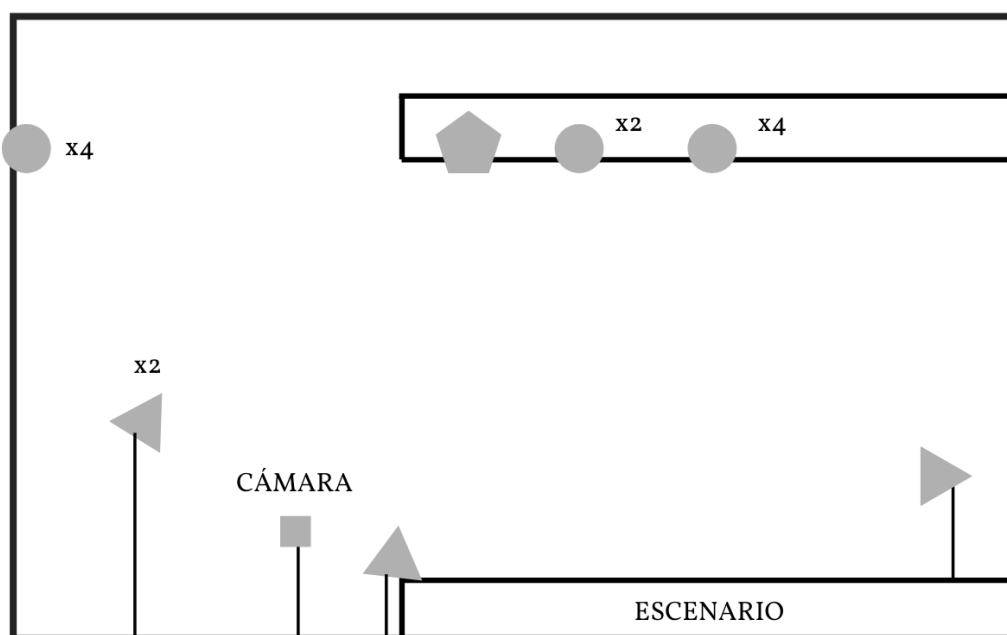
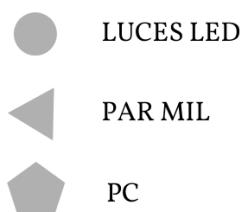
Necesidades: luces frontales y cenitales amarillas. Luces frontales y cenitales azules. Luz frontal y cenital fría, haz de bordes definidos. Un contraluz de color cálido e intenso. Frontal anaranjado. Luz nadiral azul.



Iluminación

PLANTA DE LUCES

Las luminarias de la sala "La llave" se compone de seis luces led sobre el escenario en la parrilla. Cuatro luces led ubicados en la zona del público, y cuatro par mil frente al escenario y un PC para ubicar en el contraluz. Además cuenta con una maquina de humo para utilizar.



Sonido

SONIDO

El diseño de sonido fue encargado al músico y actor Matías Felipe Velázquez, anterior compositor de la música de las obras del grupo de teatro independiente cordobés MONDO TEATRO: "Vos no querías ser feliz" años 2016- 2017 y "Desde el andamio" año 2018.

Conocíamos el trabajo de Felipe por la musicalización de las obras mencionadas y lo convocamos también porque su aporte constituye una mirada integradora entre teatro y música.

Luego de una reunión con la directora, de la lectura de la obra y de la visualización de ensayos grabados, Felipe partió del sentido de la obra y definió el concepto musical. Este concepto de base suele ser sencillo y se va transformando y repitiendo a lo largo de la obra, creando diferentes ambientes y sensaciones. El concepto es lo que hace que toda la música de la obra tenga un hilo conector.

Se han creado pequeñas canciones instrumentales que son utilizadas en diferentes momentos de la obra, en general, para acompañar la transición entre escena y escena, generando el ambiente adecuado en cada caso. El instrumento con el que están interpretadas las canciones es la guitarra criolla de modo acústico y han sido grabadas en el estudio de grabación de Leandro Mazalu. Las canciones son: El aviador, La serpiente, Pintame un cordero, El país de las lágrimas, La flor, El zorro y Le petit prince.

Pueden encontrarse en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/tu-34647UWVcutgYrdM6UJ21VJZ5XsRUX?usp=sharing>

Cámara

REFERENCIA DE PLANOS

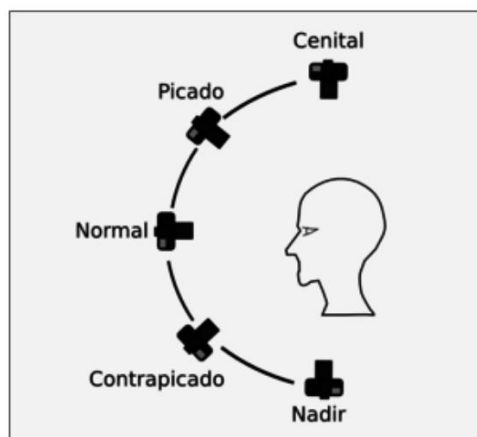


REFERENCIA DE ÁNGULO

Se trabajará con cámara en ángulo normal.

MOVIMIENTO

La cámara se encontrará fija, tomando el plano entero de los actores.



Los planos medios y primeros planos serán generados por los actores, a través de la cercanía o lejanía de sus cuerpos en relación con la cámara. A continuación se detallarán los planos que se generan en cada escena.

Gámarra

PLANO MEDIO

Monólogos del aviador, sentado frente a cámara en sala de conferencias. (ESCENAS I Y XI)



PLANO ENTERO

El muchacho y la serpiente. El muchacho y el aviador. El muchacho, el aviador y la serpiente. En el desierto. (ESCENAS: II, III, V, VII, VIII, IX, X.)



PRIMER PLANO

Monólogos apartes del aviador (ESCENA IV, y final de ESCENA VII.) Monólogo del Muchacho. (ESCENA VI.)



Presupuesto

GRÁFICA:

Fotógrafo	\$2500
Maquilladora	\$500
Impresiones	\$2000

ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS:

Cantimplora antigua militar	\$2500
Cuaderno antiguo	\$1000
Bolsas de arena x 20.....	\$3000
Aerosol marrón	\$250
Caja con herramientas	\$0
Vestuarios	\$0

TEATRO LA LLAVE:

Alquiler de sala	\$6000
Técnico	\$1000
Ensayo general con iluminación	\$1500

ACTORES:

Aporte final por función a c/u	\$5000
--------------------------------------	--------

Cronograma

CRONOGRAMA DE MONTAJE:

La obra fue ensayada y montada en 10 meses, entre marzo y diciembre del año 2020. El proceso constó de tres etapas de ensayos: una primera, virtual, de conocimiento de la obra, de los personajes y entrenamiento de los actores; una segunda etapa de ensayos presenciales en los que se trabajó el vínculo entre los actores y una tercera etapa en la que se trabajó el montaje en relación con la presentación a través de la cámara.

CRONOGRAMA	2020										
	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC	
1ra etapa de ensayos virtuales											
trabajo con monólogos											
2da etapa ensayos presenciales											
entrenamiento y subtexto											
Escritura crítica											
definición de espacio											
ensayos con tercer personaje											
iluminación, música y gráfica											
Difusión											
3er etapa: montaje											
Presentación Preliminar y final											

DURACIÓN DEL ESPECTÁCULO:

El espectáculo tiene una duración de 45 minutos. Su armado en la sala consta de una hora previa.

SALA DE PRESENTACIÓN:

La sala de la primera presentación será "Teatro la Llave". Fundado por la compañía teatral "La llave mágica" desde hace dos años. Ubicado en Córdoba en Av. Carlos Federico Gauss 5730. Esta sala ofrece un servicio completo de streaming, incluyendo la venta de entradas y canal de YouTube para realizar la transmisión.

Universidad Nacional de Córdoba.
Facultad de Artes, Licenciatura en teatro.

TRABAJO FINAL DE GRADO.

Por debajo de las palabras: el subtexto del actor.

Presentación de la obra "EL MUCHACHO",
adaptación teatral de la novela "El Principito" de
Antoine de Saint-Exupéry.