

TRABAJO FINAL DE GRADO

LICENCIATURA EN TEATRO (PLAN '89) - ORIENTACIÓN ACTORAL

DRAMATURGIA DEL COTIDIANO

Procedimientos actorales para llevar discursos del contexto social actual a escena

TESISTAS:

Nuria Cardona Conci

Gonzalo Parejas

Sol Merlina Rizzo Veiga

ASESOR: Marcelo Arbach

Noviembre 2021



ÍNDICE

PARTE I - FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

- Introducción.....pág. 3
- Aclaraciones preliminares.....pág. 4
- Nuestra perspectiva frente a la crisis ambiental.....pág. 5
- Capítulo 1: Discursos del cotidiano.....pág. 8
- Capítulo 2: Humor.....pág. 10
- Capítulo 3: Construcción de la dramaturgia.....pág. 12
 - 3.1- Ejemplos de selección de discursos del cotidiano.....pág. 17
- Capítulo 4: Actuación.....pág. 18
 - 4.1- Ensayos.....pág. 21
 - 4.2- La construcción del espectáculo.....pág. 23
 - 4.2.1- Presentación Preliminar.....pág. 26

PARTE II - TEXTO DRAMÁTICO.....pág. 30

- GUUULA. Aullido apocalípticopág. 31

PARTE III – CARPETA TÉCNICA.....pág. 50

- Escenografía.....pág. 51
- Iluminación.....pág. 53
- Sonorización.....pág. 55
- Vestuario.....pág. 56
- Utilería.....pág. 59
- Maquillaje y peinado.....pág. 61
- Cronograma de montaje, tiempo y condiciones mínimas, duración del espectáculo.....pág. 64
- Detalle de gastos de producción.....pág. 65
- Afiches, programas y gacetillas.....pág. 66

PARTE FINAL.....pág. 69

- Conclusión.....pág. 70
- Bibliografía.....pág. 72

PARTE I

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA



Introducción

El presente escrito es el Trabajo Final de tres estudiantes de la Licenciatura en Teatro. Tres estudiantes unidxs no solo por un lazo afectivo, sino por un objetivo artístico y político en común: hablar del medio ambiente centrándonos, principalmente, en los hábitos alimenticios y de consumo que llevamos adelante como humanidad y que perpetúan un sistema de producción industrial arrasador y para nada sustentable. Como artistas, nos sentimos interpeladxs por la emergencia ambiental que nos toca vivir, y decidimos vincular el teatro con la problemática, con el fin de exponer una perspectiva propia sobre el tema.

Nuestro objetivo inicial fue la realización de una obra que concibiera la problemática ambiental desde nuevos abordajes dramáticos. Esto se debe a que a la hora de indagar sobre material artístico que políticamente englobe la problemática, nos encontrábamos casi siempre con metodologías pedagógicas, entendiendo por esto a obras de teatro que tienen el claro objetivo de enseñar y educar al espectador desde un discurso unidireccional y con una especie de verticalidad: desde un arriba hacia un abajo, desde un conocimiento hacia una ignorancia. Intentando corrernos de ese lugar, nuestra propuesta apunta a una exposición escénica de ciertos comportamientos humanos como sujetos contemporáneos a problemáticas vinculadas al deterioro avanzado del medio ambiente, reconociéndonos como partícipes activxs de este deterioro.

La metodología dramática que seleccionamos para este proyecto fue la de tomar relatos de nuestro cotidiano tales como entrevistas televisivas, comentarios en redes sociales, notas periodísticas, libros, documentales, etc. que reflejan distintas perspectivas en relación a la temática. A partir de la recopilación y adaptación de estos materiales, hemos construido un texto dramático¹ de nuestra autoría. Esta búsqueda fue acompañada por una investigación de los procedimientos actorales más pertinentes que nos permitieran llevar a escena estos relatos extraídos de la realidad. El desarrollo del espectáculo estuvo pensado desde un principio en clave de humor. Abordar una temática social como la ambientalista, en relación a la alimentación, y a partir de textos del cotidiano, advertía que podíamos caer en un lugar no solo solemne, sino distanciado del espectador. Creíamos que ese tipo de problemática se

¹ Según Ingarden, retomado por De Toro (1987), el *texto dramático* es un texto escrito, pensado para ser representado, que se estructura bifacéticamente: con diálogos de los personajes y didascalias, es decir, indicaciones escénicas (p:107).

podía tornar tediosa y poco empática si se trataba con suma seriedad. Nos pareció clave proponernos trabajar con un humor irónico que, a través de una satirización del tema, de una crítica aguda pero a la vez jovial, permitiese integrar al espectador; y posibilitara tratar con crudeza la temática sin perder el contacto y la resonancia en la percepción del público. El desafío sería entonces descubrir a través de qué procedimientos actorales podíamos trabajar y efectuar ese humor irónico en escena.

A lo largo de este Corpus Teórico, en la primera parte, se explicitan los procedimientos realizados para arribar al espectáculo teatral que sustenta esta investigación teórica. En la segunda parte, se puede leer el libreto de dicho espectáculo, titulado “GUUULA. Aullido apocalíptico”, de nuestra autoría colectiva. Por último, en una tercera parte del escrito, se presenta la Carpeta Técnica, con el desarrollo de cada aspecto técnico. En la parte final de este corpus, se realiza una conclusión sobre el proceso recorrido y se detalla la bibliografía utilizada.

Aclaraciones preliminares

Advertencia I :

En este corpus teórico decidimos expresarnos con lenguaje inclusivo.

En este material que refleja nuestro trayecto como investigadorxs y hacedorxs teatrales decidimos exponer que no es posible una justicia ambiental sin el reconocimiento empático de nuestra diversidad humana. Es por esto que a lo largo de este escrito se encontrarán varias “X” como la manifestación escrita de este anhelo por un mundo mejor.

Advertencia II :

Las ideas expresadas en este escrito y en el discurso escénico que se desprende de nuestro espectáculo teatral NO buscan imponerse como una única verdad.

Como mencionamos anteriormente, la urgencia ambiental conforma gran parte de nuestro proyecto, no solo como temática sino como posicionamiento político fundamental, que inevitablemente empapa nuestro hacer teatral. Pero no es nuestra intención presentar nuestra obra como ejemplo de conducta o apología a un accionar mesiánico; lejos de eso,

nuestro objetivo es aportar una perspectiva reflexiva y autocrítica sobre un tema tan complejo como el que nos convoca.

Advertencia III:

Del color de una pandemia.

Este trabajo se ve atravesado por una pandemia global², un contexto delicado y determinante a la hora de pensar nuestras prácticas. Nos reconocemos como artistas interpeladxs profundamente por la realidad que nos toca vivir, conformando otro de los sectores afectados por esta crisis, sin acceso al trabajo ni a la finalización de estudios que teníamos prevista. Con la incertidumbre como reina de nuestro proyecto, desde el encierro, la angustia y la imposibilidad de un encuentro presencial constante, investigamos, producimos y creamos.

Nuestra perspectiva frente a la crisis ambiental

Antes de seguir avanzando, es importante dar un vistazo al contexto socio-político que nos rodea en relación al medioambiente y nuestra adhesión a una perspectiva particular al respecto.

Como explica Anahí Méndez (2018), Licenciada en Sociología y Maestranda en Comunicación y Cultura, en su conferencia *Acción colectiva animalista en Argentina*, desde la modernidad, el ser humano occidental se ha ubicado en la cúspide de la jerarquía ambiental, determinando su relación con los demás integrantes de su entorno en términos de dominación y propiedad, desde una perspectiva naturalista, mercantilista, utilitaria, antropocéntrica y capitalista, que ha configurado una relación de tipo instrumental entre ambiente y sociedad donde lo no humano es valorado en términos crematísticos, es decir, como herramienta en cuanto *medios-fines* que justifica la explotación del individuo (moderno) por sobre el ambiente para la obtención de riqueza y ganancia en dinero (Méndez, 2018, p.392). Entre todo este abanico de diferentes caras de la explotación, se encuentra el *especismo*, el cual “opera como una consideración arbitraria y despreciativa a quienes se consideran seres inferiores por no ser humanos”(Méndez, 2018, p.395), es decir, las demás

² Pandemia por el Covid-19 desde Marzo 2020 hasta el momento (2021)

especies de seres vivos, como ser los animales. Esta perspectiva especista se encuentra en la conciencia colectiva, en el sentido común. Está instituida y resulta como la forma *natural* de existir en el mundo.

Durante la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos y Europa surge el *Movimiento animalista* o *Movimiento por la liberación animal*, asociado a la ética *veg*³ y se visibiliza en América Latina y Argentina a partir del siglo XXI. Como dice Méndez, este movimiento tiene el objetivo social de generar cambios en la cultura y en la relación especista entre ambiente y sociedad (Méndez, 2018, p.393). Este interés por producir cambios sociales desemboca en acciones tales como manifestaciones, intervenciones en el ambiente de la política, publicaciones de artículos en revistas, publicaciones de libros, divulgación en redes sociales y medios de comunicación, entre otras. Particularmente, nos interesa enfocarnos e incluirnos en la denominada ***dimensión socioestética de la acción***. Méndez la define como:

(...) prácticas donde actores colectivos producen y ponen en circulación imágenes y lenguajes en las cuales las demandas sociales se mixturán con aspectos lúdicos articulados a la dimensión comunicacional. Las prácticas socioestéticas (Méndez, 2017) son actividades y producciones relacionales y comunicativas que utilizan recursos estéticos y se constituyen a través de la mutua implicación entre prácticas artísticas, gráficas y visuales con la acción política. Buscan producir una imagen emocional que pueda remover la conciencia colectiva a través de una interpelación simbólica. (Méndez, 2018, p.388)

Nuestros intereses políticos y artísticos se ven integrados en este tipo de acción, por lo que nos reconocemos como parte de un colectivo animalista y ambientalista desde un lugar artístico-activista o *artivista*. Según Sol Merlina Veiga y Nina Huara Martí en su artículo *ARTIVISMO*, publicado en la Revista Vegan N° 42, el *artivismo* desafía, interpela y cuestiona directamente a través de la manifestación simbólica, y es cultura en tanto tiene que ver con el cambio de significados y representaciones compartidas (Martí y Veiga, 2021, p.38). Desde esta definición y analizando su propia práctica artística, ellas expresan lo siguiente:

Partiendo de la convicción de que el arte tiene un gustito especial cuando el contenido es sustancial, junto con la responsabilidad que consideramos que tenemos

³ Refiere a la actitud ética caracterizada por el rechazo a la explotación de otros seres sensibles (con capacidad de sentir) como mercancía, herramientas o productos de consumo. El término *veg* sintetiza al veganismo y al vegetarianismo.

lxs comunicadorxs, reconocemos que poseemos un poder muy grande a la hora de elegir el contenido de lo que hacemos. Entre el universo de posibilidades de temas que existen, optamos por priorizar la información que no está tan divulgada y que nos urge compartir, para que otras personas conozcan nuevos aspectos de la realidad y tengan más posibilidades de elegir conscientemente cómo quieren vivir y relacionarse con el entorno y los demás seres. (Martí y Veiga, 2021, p.38)

Coincidiendo con la perspectiva que hemos desarrollado a lo largo de este apartado, entendemos que la lucha por el cuidado del medio ambiente y los seres que lo habitan debe estar sostenida por una actitud de empatía y respeto, siendo conscientes de que somos parte de la crisis que nos atraviesa. Para nosotrxs, es clave posicionarnos a nivel teórico y práctico desde nuestro lugar: latinoamericanxs, argentinxs y desde Córdoba, porque creemos que una perspectiva sudamericana y decolonial es necesaria para abordar la problemática. El antropocentrismo occidental, desde la colonización, cala profundo en nuestra forma de habitar el mundo, al cual estamos destruyendo con nuestro sistema productivo y de consumo insostenible. Sabemos que hay sectores de poder que influyen en gran medida en el uso y abuso de los recursos naturales, pero debemos asumir nuestra responsabilidad en el asunto y reconocer que todo lo que consumimos, en especial la comida, colabora con todo este sistema devastador. La ganadería industrial es la principal emisora de gases de efecto invernadero; todos los gases y residuos que desprende el ganado dañan la capa de ozono. Es altamente contaminante del suelo, el aire y el agua, debido al monocultivo, al uso de agroquímicos, a la explotación de recursos naturales limitados como el agua potable, y a la expansión de la frontera agrícola a través de la tala y quema de la superficie forestal. Todo esto implica la destrucción de ecosistemas, de la flora y la fauna nativa y, a la vez, repercute negativamente en la salud humana. Por otro lado, los animales no humanos nacen y mueren en sufrimiento, sólo para satisfacer una demanda exacerbada y caprichosa de alimentos de origen animal.

Sabemos que la información no circula homogéneamente y que cada quien hace lo que puede dentro de sus posibilidades económicas. Pero nosotrxs, al igual que muchas personas privilegiadas, tenemos la posibilidad de elegir qué y cómo comer. La soberanía alimentaria⁴ aparece entonces como un tema más que relevante para acompañar nuestro

⁴ Soberanía alimentaria: La soberanía alimentaria es el derecho de los pueblos a definir sus propias políticas y estrategias sustentables de producción, distribución y consumo de alimentos con base en la pequeña y mediana producción.

trabajo de investigación. Y lo que motoriza a este último es el preguntarnos: ¿Qué hacemos nosotrxs con toda esta información? ¿Cómo podemos generar espacios de problematización y reflexión de esta realidad a través del teatro?

Capítulo 1: Discursos del cotidiano

Para abordar una temática ambientalista en un espectáculo teatral, creímos necesario tomar una decisión en cuanto al tratado del contenido político dentro de un discurso teatral. El primer acercamiento al texto dramático consistió en una búsqueda de posibles autorxs dramaturgxs que hayan escrito obras que abordaran la temática ambiental, y que nos resultaran interesantes para ser llevadas a escena. Pero no hubo éxito. Durante la búsqueda, nos surgió la necesidad de producir nosotrxs el texto dramático. Respondimos al deseo de querer hacer algo enteramente nuestro, construir una escritura propia y situada en nuestro contexto particular.

Mientras investigábamos en internet sobre ecología, veganismo, industria alimentaria, agroindustria, agroquímicos y sustentabilidad, para nutrir el imaginario que serviría para la construcción del texto dramático, nos encontramos con un contenido potencialmente teatral. La búsqueda inicial por hallar textos dramáticos que nos despertaran un interés para ser llevados a escena, terminó desembocando en los medios masivos de comunicación, redes sociales, libros, revistas, foros, etc.. Nos dimos cuenta de que esos discursos poseían una enorme carga política; reflejaban y daban cuenta de distintas formas de pensar y relacionarse con la comida y con el medioambiente; y brindaban una opinión implícita sobre los temas que trabajamos. Decidimos tomar *discursos* de la cotidianeidad para problematizar la relación del ser humano con el planeta a través de la gran carga política que contienen estos discursos.

Creemos necesario detenernos aquí para definir a qué nos referimos con *discursos* y el valor político que le otorgamos al concepto. Entonces, tomaremos las teorías de Victorino Zechetto y Anne Ubersfeld que nos permiten orientar la reflexión y profundizar en el tema.

Según Victorino Zechetto -profesor, escritor y semiólogo- los discursos son “procesos de interacción social en los cuales se construyen y circulan los sentidos de los múltiples

textos que día a día surgen en los grupos e instituciones sociales” (Zechetto, 2002, p.185). Son fenómenos culturales que tienen estrecha relación con el contexto socio-histórico en el que son gestados y, por lo tanto, forman parte de las relaciones de poder que se dan en la sociedad. Están cargados de pugnas ideológicas y dan cuenta de las características del grupo social del que proviene el/la emisor/a. Según el autor, “el discurso tiene una función común, posee una finalidad social. Está destinado a difundir un hacer-creer, un hacer-saber o un hacer-hacer” (Zechetto, 2002, p.192). Por eso, debemos prestar especial atención a los contextos en que se emiten los discursos y a las intenciones de sus emisorxs, que tomamos para la construcción de nuestro espectáculo. Tenemos en claro que todo discurso es político, cargado de una mirada del mundo determinada y con una intención definida, y queremos evidenciar esto en escena.

En relación a este concepto -y acercándonos hacia los confines de lo específicamente teatral- la teórica francesa Anne Ubersfeld, en su libro *Semiótica teatral* (1989), aborda la comunicación en teatro desde la semiótica, dando lugar a un análisis de la relación discurso-personaje-escena-espectador/a que nos resulta útil retomar. En su libro, la autora plantea que el discurso teatral posee dos sujetos de enunciación -el personaje/actor y el autor- y dos receptores -el otro actor y el público-. Esta *doble enunciación* determina que la voz del autor (y, por lo tanto, su propio discurso) se verá reflejada en la escena y en los personajes. El autor toma material de su contexto y lo vuelve ficción, de manera que “en el discurso del personaje lo socialmente codificado es sólo un préstamo de tal o cual tipo de discurso ya existente en la sociedad que lo rodea, discurso que él utiliza como sistema codificado” (Ubersfeld, 1989, p.192).

Entonces, seleccionamos ciertos discursos para ser dichos en escena por los personajes, refiriendo así a determinados grupos sociales con posturas concretas. Este procedimiento permite *exhibir lo preconstruido*. Trasladamos lo no dicho o lo dicho repetidas veces en el cotidiano de manera naturalizada y, mediante el ejercicio de visibilizar esos discursos en la escena, desnaturalizarlos.

Ahora, es pertinente que exponamos qué características de los discursos del cotidiano nos resultaron atractivas para usar esos discursos en la construcción del texto dramático. Percibimos cierta teatralidad en, por ejemplo, debates mediados por comentarios

en publicaciones de Facebook, o lo enunciado por periodistas en entrevistas y notas de revistas, en relación a temáticas vinculadas a la alimentación o al impacto ambiental. El interés estuvo puesto en la potencialidad teatral de esos textos, en su relación con la problemática del medio ambiente y en el interés o sensualidad que nos provocaban e incentivaban a llevarlos a escena. A la hora de hacer el recorte, pensamos cuáles de esos discursos eran más interesantes y/o contingentes para ser adaptados a la escena.

Nos centramos en discursos de nuestro cotidiano (Argentina del siglo XXI), aunque se incluyeron algunas voces de otros países occidentales. Queríamos partir de una realidad lo más cercana posible al contexto social actual en el que nos encontramos.

Uno de los factores que determinaron el criterio de selección de muchos de esos discursos fue la carga humorística que encontrábamos en ellos. Aquellos que resultaban graciosos, absurdos o contradictorios servían para contribuir a la construcción del humor, elemento que consideramos sustancial en nuestro espectáculo.

Capítulo 2: Humor

Nuestra búsqueda en la construcción de un espectáculo a partir de los discursos del cotidiano se vio desde el principio atravesada por el deseo de trabajar con el humor. Este concepto fue una herramienta que condicionó los criterios de evaluación de la eficacia que se buscaba en escena, por lo que es pertinente explicar su relevancia en la investigación.

Cuando surgió la problemática de la dramaturgia del cotidiano, a partir de nuestro interés por llevar discursos de la realidad a escena, decidimos incursionar en las diferentes teorías que intentaron definir -o aún lo hacen- al gran concepto de realidad social. Es así como encontramos *Humor en la teoría sociológica posmoderna* de Alejandro Romero Reche, español licenciado en ciencias políticas y sociología. Dicho libro, publicado en el año 2010, define a la realidad social como una construcción consensuada y dinámica, en la que cada individuo es un actor que encarna un personaje social e improvisa su texto, su relato, a medida que lo representa, improvisando sobre líneas previamente establecidas. El humor se presenta como herramienta fundamental para exponer los artificios del cotidiano y, sobre

todo, como ayuda para digerirlos. El autor le otorga carácter ficticio al entramado social; así, entonces, el/la ciudadanx pasa a ser personaje: su accionar cotidiano responde a su rol, y sus decisiones colaboran con un relato colectivo. Es esta visión de la realidad la que nos interesa llevar a escena: una realidad que evidencia su naturaleza artificial y que, si sobrevive, es porque cada miembro cumple y sostiene un rol predeterminado. El humor aparece, entonces, como una ruta viable no solo para analizar a la sociedad, sino también para adentrarse en ella con una propuesta crítica sin fracasar en el intento.

La risa no redentora de la revista teatral *Telón de fondo*, artículo escrito por la licenciada en sociología Uxo Anduaga Berrotarán, además de poner foco sobre ciertas funciones del humor, destaca las consecuencias sociales de la parodia, a la cual define como "una de las configuraciones humorísticas con mejor y mayor aceptación social dentro del actual contexto postmoderno" (Berrotarán, 2011, p.3). Lo que nos interesa aún más es la visión esperanzadora que expresa sobre la parodia, cuando la define como "una posible herramienta del sujeto socialmente reflexivo, para la creación de micro-acontecimientos transitorios que pueden llegar a distorsionar de una forma irónica la concepción naturalizada de categorías sociales establecidas" (Berrotarán, 2011, p.3). Esta concepción nos interesa porque ahí radica la justificación de las decisiones a tomar: elegimos el humor con el propósito de intentar estimular la reflexión personal y colectiva.

Nuestra intención es hacer del humor nuestro caballo de Troya. A primera vista, se podría observar una pieza de comedia que busca generar sólo emociones y sensaciones de un espectro positivo. De esta manera, quien observa no se sentirá amenazadx y bajará sus defensas. Es ahí donde aparece la crítica que, lejos de ser dictatorial y ajena, es colectiva y propia, es autocrítica. Ésta funciona como espejo del mundo, del colectivo social, es decir, de lxs espectadorxs y lxs hacedorxs. Como explica Berrotarán:

El privilegio del bufón contemporáneo (que no es tanto un oficio especializado como una dimensión analíticamente discernible de todo individuo en interacción social) parte de la misma premisa: sólo es tolerable el bufón inofensivo, el que no amenaza el orden de las cosas. Y es inofensivo quien, desde el principio, participa de aquella realidad de

la que está haciendo mofa. Es decir, quien concibe el objeto humorístico en primera persona del plural. (Berrotarán, 2011, p.50)

Creemos que el humor puede ofrecer una perspectiva fresca e interesante, que abogue por el movimiento y no por una quietud. Nuestro anhelo es incentivar a una comprensión de la realidad desde un lugar autocrítico y de reflexión horizontal, es decir, no queremos mostrar al espectador una verdad del mundo de las ideas en escena, sino proponer una revisión de nuestra realidad en clave de humor. El recurso aparece como un aliado a la hora de compartir y divulgar conocimientos:

¿Y cuándo favorece el humor el avance del conocimiento? Ya hemos visto que, como mínimo, debilitando tabúes, desacralizando creencias y prejuicios que hasta entonces se habían visto libres de crítica o siquiera análisis con pretensiones de objetividad. Tal sería, idealmente, la labor de la sátira moderna en su ataque a las creencias tradicionales que había de desautorizar la ciencia. (Romero Reche, 2010, p.170)

Y así, comentando con una sonrisa los aspectos más incómodos de lo que tenemos por nuestra realidad, hacemos del humor una suerte de metalenguaje: si el lenguaje corriente proporciona las piezas con las que construimos la mentira, el humor pone de manifiesto dicha arquitectura de lo ficticio desde un ámbito valorativo, el de la frivolidad y lo lúdico, que la hace digerible, la normaliza.

Capítulo 3: Construcción de la dramaturgia

Luego de varias semanas de búsqueda y traducción de discursos del cotidiano, teníamos la necesidad de materializar esos discursos, actuarlos, llevarlos a escena, como un primer acercamiento al cómo funcionan los textos del cotidiano en la interpretación escénica.

Esta fase de nuestro trabajo investigativo coincidió con la imposición del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio por la pandemia del Covid-19. Nos encontró a cada integrante del grupo en un lugar diferente del país, por lo que nos vimos obligadxs a utilizar la tecnología como forma de comunicación y reunión. La metodología consistió en que el

actor Gonzalo Parejas y la actriz Sol Merlina Veiga, cada unx por su cuenta, se filmasen leyendo y actuando los textos a modo de teatro leído para mostrárselos a la directora Nuria Cardona y analizar los videos grupalmente. Además, cada escena filmada podría combinar todos los lenguajes que fueran necesarios para generar un ambiente escénico: iluminación, vestuario, maquillaje, escenografía, efectos especiales del celular y del programa editor de video, etc. La idea era utilizar creativamente todo lo que tuviéramos al alcance, dentro de las posibilidades que brindaba nuestro contexto, limitado a nuestros hogares, debido al aislamiento preventivo y obligatorio a causa de la Pandemia por Covid-19.

Esta dinámica funcionó por un mes, pero nos dimos cuenta de que nuestras actuaciones se dejaban llevar demasiado por el tono realista de los discursos que habíamos recolectado y no nos resultaba atractivo. La forma en la que estaban enunciados era demasiado directa, transparente, coloquial, explícita y cerrada, y la carga irónica que tenían algunos de estos discursos no nos era suficiente, volviéndose una actuación solemne y acercándose a ese teatro panfletario y pedagógico del que queríamos alejarnos. Creíamos que era necesario dar más lugar a lo poético, abierto e indeterminado y, especialmente, a lo humorístico. Entendimos que esos discursos no podían ser el producto final de nuestro texto dramático, sino que debían servir de inspiración o de fuente para una reescritura del material para la composición del mismo.

Así que fuimos en esa dirección, dispuestxs a acudir a nuestra creatividad y a tomar el rol de dramaturgxs, teniendo como base los discursos del cotidiano y adaptándolos a nuestras necesidades: llevar adelante una producción teatral que proponga un diálogo en torno a la problemática ambiental sin dejar de significar un desafío creativo para nosotrxs.

Desde esa premisa nos tomamos tres meses aproximadamente para escribir el texto dramático del espectáculo. Fue una tarea compleja pero interesante. Aprendimos a escribir sin docente que nos acoja y acompañe, gracias a nuestra clara motivación por hacer un texto dramático que se adaptara a nuestros intereses.

En este momento del proceso, a raíz de nuestra motivación por investigar sobre ecología, arribamos a dos libros que redefinieron nuestro horizonte dramático y nos sirvieron tanto de fuente de información como de inspiración para la escritura, ayudando a

darle forma y unidad al relato escénico. Se trata de *Mala leche* de Soledad Barruti⁵ y *Comer animales* de Jonathan Safran Foer⁶. El primero, se centra en develar los procesos de producción de los alimentos ultraprocesados y los mecanismos de manipulación y el envenenamiento que ejerce la industria alimentaria sobre la sociedad; el segundo, aborda la problemática del *comer animales* desde diferentes perspectivas, develando, también, los procesos de producción industrial de los alimentos de origen animal. Eventualmente, nos dimos cuenta de que ambos textos tenían mucho peso en relación a nuestros intereses y que la problemática planteada en un principio podría volverse más específica: desnaturalizar nuestros hábitos de consumo en relación a *la comida*, los cuales son destructivos para el medio ambiente y los seres que habitan la Tierra; poner el foco en los sujetos consumidores con poder de decisión sobre lo que comen. A partir de allí, tuvimos muy presentes ambos escritos a la hora de producir nuestro texto dramático.

Nuestro proceso de escritura del texto dramático se fue configurando del siguiente modo:

Hicimos reuniones virtuales de escritura de propuestas para el texto dramático. También hubo oportunidades en las que cada quien escribía asincrónicamente y luego nos leíamos las producciones. Éstas se iban subiendo a una carpeta de Google Drive y estaba permitido intervenir en el trabajo de lxs compañerxs, volviéndose así una dramaturgia híbrida, colectiva.

Luego, en una etapa posterior, siendo que el concepto de alimentación era el aspecto central en nuestra temática ambientalista a trabajar, empezamos a asociarlo con otros conceptos o universos de sentido para poder encauzar y complejizar su tratamiento. Fue así que apareció el concepto de la *gula*: la ambición desmedida por la comida. Profundizar e investigar sobre la gula nos llevó a su contexto: ingresamos al universo simbólico de los siete pecados capitales y, por ende, al imaginario bíblico y religioso que definiría un pilar estético y semiótico fundamental del espectáculo. Ciertos elementos en aquel universo de sentidos, cargados de teatralidad, sarcasmo, epicidad, cinismo y a la vez de conocimiento universal, nos parecieron potentes no sólo para el abordaje de la temática alimentaria, sino que se

⁵ Barruti, S. (2018). *Mala Leche, el supermercado como emboscada*. Editorial Planeta. Buenos Aires.

⁶ Safran Foer, J. (2009). *Comer animales*. Editorial Planeta. Buenos Aires.

encontraba en concordancia, también, con nuestros intereses estéticos, actorales, escénicos, etc..

A raíz de este nuevo sentido, en una de las reuniones de escritura surgió un texto con dos personajes muy definidos: La Hermana Abigail y el Padre Santos. Estaban planteados como una monja y un cura católicos que se comunicaban con el público y presentaban la ceremonia que estaba por acontecer. Se definieron así los personajes y su rol de presentadores de un espectáculo religioso, estableciendo así también un espacio determinado que resultaba potente como propuesta escénica. Este imaginario de espectáculo nos estimulaba a devenir en un posible dispositivo escénico que consistiera en un show llevado adelante por estos dos personajes que permitiese saltar de una escena a la otra en una dinámica fragmentaria. Construir una poética de la fragmentación nos pareció pertinente y potencialmente eficaz, ya que nuestra dramaturgia se veía afectada por sedimentos de los discursos del cotidiano, es decir, textos muy diferentes entre sí que podrían encontrar lugar de forma coherente en una narrativa no necesariamente lineal.

El relato entonces se constituyó, en un principio, por todas escenas inicialmente inconexas, pero luego conectadas por los dos personajes, la Hermana Abigail y el Padre Santos, que pasaban por diferentes situaciones que le daban una cierta coherencia al híbrido de escenas.

Desde el comienzo, la construcción del texto dramático estuvo pensada en clave humorística. Se buscó ingresar contradicciones, ironías, chistes, referencias, etc. Pero sabíamos que el foco de la comicidad estaría posado en la actuación, por lo que depositamos confianza en lo que lograríamos en los ensayos, en la escena.

Al comenzar marzo (2021) ya teníamos el texto dramático unificado y estábamos listos para ensayar. Reservamos dos días a la semana en una sala de teatro -habiéndose flexibilizado las restricciones vigentes de cuarentena- con ensayos de tres horas cada día. Nos aprendimos los parlamentos de la primera escena y fuimos, de una vez por todas, a *poner el cuerpo*.

Nuestro objetivo para el mes de marzo fue poner a la obra *de pie*, es decir, que todo el texto dramático se encontrara representado en el espacio y tiempo de la escena. Para ello,

debimos aprender todos los parlamentos y hacer una propuesta escénica con esos textos en boca de los personajes, para poder experimentar cómo estos discursos y la actuación se verían afectados entre sí. Teníamos la hipótesis de que podríamos comprobar la eficacia y comodidad del tratado de nuestra nueva dramaturgia al ponerla en juego con el trabajo físico y con aquel aspecto incontenible de lo teatral: la improvisación. Nuestra intención, por el momento, no era definir invariablemente ningún aspecto de la obra, sino poder contemplar el funcionamiento de nuestra dramaturgia con los primeros procedimientos actorales que aplicamos para llevarlos a escena.

A partir de estos encuentros, comenzó la investigación escénica, donde la problemática en la que nos competía indagar llegó a su etapa propiamente teatral y actoral. ¿Cómo lograr adaptar esos discursos del cotidiano para llevarlos a escena? Era momento de incursionar en los mecanismos de articulación entre texto y acción. Pero antes de hablar de lo específico del espacio teatral, debemos aclarar que hubo, durante todo el proceso, constantes alteraciones en el texto dramático. La razón fue que, indiferentemente del tratado del texto en escena, pudimos comprobar que ciertos parlamentos, frases y fragmentos tenían problemas en relación a su construcción dramática; problemas que se evidenciaban al llevarlos al cuerpo del actor y la actriz. Algunos textos sonaban demasiado pedagógicos; otros incoherentes narrativamente, o que no estaban del todo comprensibles y les hacía falta más desarrollo; otros que, temáticamente, tenían un sentido más vinculado al activismo vegano que al ambientalista⁷; todos aspectos que no llegaban a alcanzar el nivel poético que buscábamos al llevarlos al cuerpo. Entonces, regularmente tuvimos que reescribir y perfeccionar cada vez más el material, reduciendo su carga explícita y moralista y potenciando la ironía, el humor, el ritmo y la coherencia. Algunas reescrituras surgieron en la actuación, durante los ensayos, y otras hubo que trabajarlas en el escritorio. Hasta el final del proceso de investigación, el texto continuó sufriendo modificaciones.

⁷ Con activismo vegano nos referimos a un activismo centrado específicamente en el sufrimiento animal, mientras que al decir activismo ambientalista hacemos alusión a uno que no solo comprende esta última óptica, sino que también reconoce el impacto ambiental y sus consecuencias.

3.1- Ejemplos de selección de discursos del cotidiano

En este apartado damos a conocer, con algunos ejemplos, parte de nuestras fuentes de dramaturgia del cotidiano, para profundizar en nuestro proceso de selección y elaboración.

- Una de las escenas que quedó en nuestra escritura, es la del Padre Santos diciendo “comer asado está bien” (en la página N° 40 del corpus) está nutrido de diversos discursos que extrajimos de videos de programas de televisión, comentarios debajo de esos videos y de publicaciones de Facebook donde se debatía sobre el consumo de carne. Ciertas posturas frente al tema, que se reiteraban, fueron personificadas por el Padre Santos, unificadas en un único parlamento.
- La escena sobre Monte Santo (en las páginas N° 40 a 43 del corpus) está inspirada en el documental *Viaje a los pueblos fumigados* de Pino Solanas y en un video de Youtube titulado *Monsanto. Las semillas del diablo* del canal Enigma Cinco. En este último, se explica la historia de la empresa Monsanto y su larga trayectoria en el desarrollo de productos transgénicos y agroquímicos desde un tono sarcástico, de allí nuestro interés por usar ese material. Por otro lado, el documental de Pino Solanas hace un recorrido por los pueblos fumigados de la Argentina, mostrando la destrucción ambiental y el impacto sobre la salud de las personas que genera este modelo productivo.
- En una escena, se habla de las granjas industriales porcinas y las lagunas de excremento (en las páginas N° 46 a 48 del corpus), ésta está inspirada en un capítulo del libro *Comer animales* titulado *Trozos de mierda*, escrito por Jonathan Safran Foer. En él se explica, con mucho detalle, el impacto de las granjas industriales porcinas en los propios animales, el medio ambiente y las personas que las rodean.

Varias escenas siguieron esta lógica de adaptación que hemos ejemplificado. Muchos otros discursos no fueron usados textualmente, pero han nutrido nuestro bagaje de información y nuestra conciencia sobre la temática, aportando a nuestro trabajo dramático. En el apartado de Bibliografía, se puede encontrar detalladas todas nuestras referencias.

Capítulo 4: Actuación

En este capítulo, vincularemos el proceso de indagación sobre los procedimientos actorales para llevar discursos del cotidiano a escena a través de la actuación.

Durante todos estos años de cursada y formación en la facultad, hemos ido nutriéndonos en cuanto a teoría y práctica teatral, lo que nos ha permitido generar cierta mirada del teatro, cierta estética, la cual compartimos.

Para hablar de actuación, es importante esclarecer cómo pensamos la relación cuerpo-texto en la puesta en escena. Un pilar importante en nuestro objeto de estudio son los discursos extraídos del cotidiano, por lo que, al momento de analizar el trabajo del actor/actriz, pensarlo en vínculo con el tratamiento de esos discursos a la hora de pasarlos por el cuerpo nos parece fundamental.

El peligro de abordar la escena con la premisa de que la palabra dicha es central es caer en una representación texto-centrista, que generalmente lleva al actuante a *ilustrar* lo que dice la palabra. También es peligrosa la intención de alejarse de la centralidad del texto hasta llegar a una puesta en la que la forma pasa a ser más importante que el contenido, consiguiendo una representación en la que el tema tratado se disuelve y se vuelve incomprensible e imposible de reconocer o interpretar. Forma y contenido deben estar equilibrados. Para entender esto, nos valemos de la mirada que ofrece Ricardo Bartís -director, actor y dramaturgo bonaerense-, quien enfrenta la supremacía que rige la lógica del texto previamente a la escena. Hace énfasis sobre la autonomía que deben tener los sucesos escénicos, valorando al actor/actriz y su poética como aquello que verdaderamente puede generar acontecimiento.

Bartís plantea que, para no caer en un texto que ilustre la escena, se debe atender principalmente al trabajo de los cuerpos, a los procedimientos escénicos. Para él, la puesta en escena resulta “de la tensión existente entre el relato original y el relato de nuestros deseos” (Bartís, 2003, p.89). En la escena se pone en juego “una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso”. (Bartís, 2003, p.13). Quizá

“excusa” parece una palabra que le quita valor al texto. Interpretamos que el autor se refiere a que el texto no debe ser el elemento que rige y ordena la escena. El nuestro es un discurso con un gran peso político y de sentido, pero es la complejidad de todos los elementos escénicos en conexión con el trabajo del actor/actriz lo que permite generar multiplicidad de sentidos:

Trabajamos en otra dirección, no tenemos un texto que nos ampara, el texto es un disparador de asociaciones. Luego, nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, donde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay un rol, hay una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética, dentro de una poética dada. Tiene tanto peso el desarrollo de la poética de ese actor como la idea temática que debe desarrollar, en este caso, el texto (...)
(Bartís, 2003, p.120)

Definimos a la actuación como un acto de presencia, es decir, que funciona gracias al trabajo del actor/actriz en constante percepción y resonancia con el *aquí y ahora*. Con el cuidado de que el texto no sea quien rija la escena, sino que ésta sea autónoma y se sostenga gracias a lo que sucede en el cuerpo del actor/actriz en relación a todos los demás elementos (el texto, el espacio escenográfico, la luz, la música, la presencia del espectador, etc.), estx actor/actriz debe desenvolverse en escena consciente de lo que sucede alrededor, con una conciencia que no es gobernada por el texto, sino que es en la puesta en escena donde convergen y se complejizan los diversos sentidos que cada elemento narrativo produce, generando así nuevas lecturas. En concordancia con esta idea, para nosotrxs, el actor/actriz debe accionar siguiendo un impulso intuitivo, sin responder a una lógica naturalista. Su despliegue escénico debe estar cargado de energía, permaneciendo sensible a los estímulos.

Nos interesó, a partir de esta noción de actuación y de cuerpo en escena, abordar ciertas estéticas que se vinculan con la intensidad del gesto, con la experimentación del cuerpo en su movimiento, en la producción de sentido, en el uso de la voz, etc.; estéticas expresionistas y simbolistas, que intentan tomar algo de lo que puede encontrarse en trabajos como las puestas de Bob Wilson o Romeo Castelluci: cuerpos por momentos grotescos, con

gran compromiso gestual, antinaturalistas, habitando lugares extracotidianos, musicales y dancísticos.

Pensar al espectáculo de esta forma respondía no solo a un interés personal de cada integrante frente a la práctica teatral, sino que creíamos que era funcional al tema que estábamos tratando. La escena debía responder a una temática ambiental que, por su naturaleza, aborda problemáticas ligadas a la ambición desmedida del sistema y del ser humano. También apostamos por una estética más expresionista por el vínculo con el universo de significaciones en relación a lo bíblico. Ideas tempranas como el *Génesis*, el *Apocalipsis*, los *pecados capitales* -en especial la *gula*-, que nos llevaron incluso a las pinturas de El Bosco; todos elementos que nos conducen a territorios exacerbados, caóticos y potencialmente teatrales. Obras como la *Mesa de los pecados capitales*, el *Tríptico del Juicio Final* o *El Jardín de las Delicias* conducían el imaginario a un territorio cínico, satírico, simbólico y descabellado.

Realizar una puesta en la que se cruzaran significaciones vinculadas al exceso, al derroche y a la naturaleza ambiciosa de la civilización nos convocó a construir una poética del exceso; una poética de la descomposición, en la que el trabajo del actor/actriz implicase intensidad, derroche de energía, uso extra-cotidiano de las tensiones, de la voz, etc.

En cuanto al tratamiento de la realidad en escena, Bartís nos es útil para hablar de una representación de la realidad fragmentada. En palabras del autor, “para recuperar (...) la posibilidad de hablar poéticamente, el teatro, en principio, debe aceptar la idea de rasgar, de quebrar, de violentar la realidad” (Bartís, 2003, p.147). Este “rasgado” de la realidad se relaciona con nuestra búsqueda poética, mostrando un espectáculo en el que los personajes transitan diversos estados y formas de representar el mundo desmembradas.

Por todo esto, consideramos que acercarnos a ese tipo de actuación exacerbada, descompuesta y delirante nos permitiría profundizar en el sentido de la actuación en vinculación con el texto dramático que escribimos.

En cierto momento, nos dimos cuenta de que nuestra formación compartida en la técnica del *Clown* estaba apareciendo inconscientemente. A lo largo de muchas jornadas de aprendizaje y exploración en diversos talleres de entrenamiento de la técnica, ésta se fue

integrando en la actuación de lxs tres. A partir de esos conocimientos, pudimos rescatar ciertos aspectos del trabajo sobre la comicidad y la presencia actoral que nos fueron útiles para componer la actuación en nuestra obra. Entre ellos, podemos mencionar: aspectos concretamente técnicos como la mirada a público comentando o evidenciando una opinión sobre la acción que ocurre, miradas entre actor y actriz y público, salidas y entradas a escena; la importancia del error como situación de quiebre y oportunidad para que el humor aparezca desde una propuesta más amable para quien especta y no sentenciosa. Muchas veces, el humor en la obra está en manos del discurso, de desarrollar ideas que pueden generar cierta incomodidad en el público y buscar pretenciosamente la autorreflexión; pero en el caso del error, cuando éste se presenta, la risa surge desde un lugar más espontáneo y des-dramatizado ya que no se expone a nadie más que al actor o actriz. Finalmente, otro aspecto muy importante que recuperamos de la técnica *Clown* es la presencia de lo absurdo y cierto desvarío aplicado a situaciones que consiguen ser más interesantes o delirantes, de la mano de lo lúdico que propone la técnica.

4.1- Ensayos

Al principio, la dinámica de cada ensayo presencial consistió principalmente en tres etapas: una de calentamiento, otra de juego y una de abordaje actoral del texto.

El calentamiento consistía en preparar el cuerpo para la actuación. No se buscaba simplemente activar el cuerpo de forma mecánica, sino que se pretendía entrar en una predisposición a estar *permeable*, a lograr un estado de cuerpo sensible, alerta a los estímulos que lo rodearan; conseguir un estado de concentración que no permitiese perjudicar el trabajo con la irrupción de la vida cotidiana que acarrea el actor o la actriz de afuera. Si fuese posible, convertir el espacio de trabajo en un nuevo espacio de creación, con nuevas lógicas de funcionamiento de la mente y el cuerpo, en el que cualquier imaginario externo y cotidiano que ingresara en el actor o la actriz pudiera tener lugar para luego irse o para ser integrado provechosamente al trabajo.

La música colaboraba en crear un ambiente particular de puesta en movimiento de los cuerpos. Hubo versatilidad, por parte de la directora, en la selección de la sonorización de los calentamientos. Desde baladas oscuras y profundas como Leonard Cohen hasta un pop dinámico y elocuente como Bo Burnham, algo de esas propuestas -influenciadas por impulsos lúdicos de parte de la directora- fue penetrando y estimulando aquellos cuerpos que ingresaban al estado de trabajo.

En general, el actor y la actriz buscaban disponer su cuerpo de acuerdo a lo que cada uno necesitara. Aquella libertad significaba que cada quien percibiese con atención qué pedía su cuerpo para llegar a un estado cómodo y listo para trabajar. Comenzaba una búsqueda por alivianar tensiones, despertar músculos particulares, agudizar la escucha y preparar la voz.

La etapa de juegos y ejercitaciones estuvo presente en los primeros ensayos, con el objetivo de ir direccionando la actuación a un lugar más expresionista y menos realista. Esta instancia se vio reducida por la importancia que cobró el trabajo con el texto dramático avanzado el proceso. El objetivo de este momento del ensayo era ingresar de a poco al terreno expresivo y que a la vez, para el momento de abordar el texto, el cuerpo del actor o de la actriz estuviese cargado de una energía más lúdica a la hora de actuar las escenas. Esta etapa también ayudaba al actor y a la actriz a trabajar su vínculo escénico, conocer qué sinergia particular se generaba entre ambos.

Poco a poco, se comenzaron a concretar las propuestas que habíamos planteado con respecto a la escena. Pudimos experimentar un código actoral como el imaginado, el cual se mantuvo de forma definitiva en el proceso: comportamientos extracotidianos, con un corrimiento del realismo, hacia una deformación del gesto, dinámicas de movimiento extrañadas, estilizadas y enaltecidas. Se trabajó la búsqueda de un cuerpo dilatado y proyectado; y se ejercitó una voz que dotara de cierta presencia a la palabra. Nos propusimos darle un lugar importante al universo sonoro que construíamos, a través de una voz que explore las distintas posibilidades de resonancia. La construcción de teatralidad no solo se resumía al plano visual. Había una búsqueda por colocar la voz de una forma seductora, vibrante, que tuviese un *relieve* que permitiese que la palabra cobrase un cuerpo y una dimensión que le de más presencia a lo dicho. Queríamos evitar que la relevancia de lo que se dice en escena quedara en el plano intelectual, sino que esa voz corpórea permitiese que la

palabra produjera una relevancia escénica. De lo contrario, caeríamos en el peligro de que el interés narrativo quedase en la idea o el relato textual, perteneciente al plano literario, en lugar de lo que sucede en escena.

También, se indagó sobre la voz cantada. Una dicción que se viese afectada por tonalidades líricas, como un plano liminal entre el habla y el canto. La musicalidad de la palabra fue otra herramienta que colaboró con el corrimiento y la espectacularidad del código actoral.

Además, se buscó tener la mirada abierta y atenta a las oportunidades de ingreso del humor. Es decir, que el actor y la actriz, en la interpretación de los textos, proponían gestos, acciones, situaciones o textos agregados que buscaban la comicidad, el ridículo o el absurdo. Poco a poco, ensayo tras ensayo, fueron apareciendo momentos humorísticos; a veces solo detalles, como una mirada; a veces situaciones enteras, y características nuevas de los personajes que llegaban para quedarse. Todos estos hallazgos se fueron repitiendo, recuperando y volviendo partitura.

4.2- La construcción del espectáculo

Esta fue la etapa en la que se fueron concretizando nuestras preferencias actorales, estéticas y temáticas para confluir en un espectáculo teatral.

Es pertinente mencionar que, entre diversos referentes teatrales que durante el proceso íbamos investigando o encontrando como fuente que nutriera el campo imaginario y creativo, dimos con una adaptación de *Cabaret* de 1993, protagonizada -entre otros actores protagónicos- por Alan Cumming y dirigida por Samuel Alexander Mendes. En *Cabaret*, Cumming ofrece una actuación que nos pareció interesante integrar como influyente. Esto perfiló al personaje del actor, el Padre Santos, hacia una actuación más cabaretera, elástica y afeminada. En parte, el imaginario de cabaret cobró relevancia en el universo bíblico, generando un híbrido, representado de forma explícita en los personajes del Padre Santos y La Hermana Abigail. Se trabajó la ironía, la picardía y el erotismo en la interpretación de los personajes. La energía particular de ambos se iba cargando de una densidad que buscaba la

presencia siniestra y a la vez el ridículo. Era importante intentar conservar una leve y -a veces más y a veces menos- carga erótica en la energía de los personajes. Y, musicalmente, también se vio influenciado el trabajo por *Cabaret* (y otros referentes de teatro o cine musical), lo que llevó a comenzar a implementar el canto, acompañado de un teclado electrónico en los ensayos y, en consecuencia, en la puesta.

El canto se hizo presente como herramienta no solo transformadora de la escena, sino como recurso que habilitó un plano cómico y aligerante que colaboró en la representación humorística y seductora del texto. Instalar un ambiente musical permitió, de alguna forma, conseguir un dispositivo escénico que estimulara al espectador/a a penetrar en la ficción de forma placentera.

Estas primeras decisiones estéticas o actorales en relación a la actuación, a la voz y a la escena en general pusieron en funcionamiento la composición del espectáculo, dieron forma a los personajes, trazando ritmos y conformando una poética particular. Una vez insertados en la vorágine de la producción y la toma de decisiones, comenzaron a aparecer las complejidades y conflictos que problematizaron el funcionamiento que se buscaba en escena.

Tomamos a los personajes como referentes que condensan de alguna forma hacia dónde se perfilan los aspectos estéticos y actorales del espectáculo. El Padre Santos terminó cargando con el resultado de esta búsqueda musical, lírica, por el vínculo del actor con la teoría musical. La Hermana Abigail se compuso hacia un lugar más bufonesco y revoltoso, algo infantilizado, en una búsqueda por la inocencia entretejida con la picardía.

El actor logró una liviandad y naturalidad en el registro extrañado extracotidiano, lo que llevó por momentos al terreno peligroso de la dilatación del ritmo energético; mientras que la actriz construyó una corporalidad más vinculada a la tensión, al manejo de la forma y la energía, con un gran compromiso físico. La tensión manejada trajo la complicación de la forma que dificulta la llegada del contenido de lo que se dice.

Diversas complejidades en el trabajo, así como también aciertos o aspectos a desarrollar, se vislumbraron con más fuerza gracias a las devoluciones de nuestro asesor de

Trabajo Final, Marcelo Arbach, quién además desempeñó el papel de un espectador ajeno a la dirección que permitía comprobar en profundidad la efectividad de lo construido.

Era necesario un trabajo de readecuación de la voz, ya que la búsqueda de un uso versátil, estridente y extrañado nos llevaba a lugares equívocos con respecto a la técnica vocal, sobre todo a agudos que daban cuenta de un mal uso y tratado de las cuerdas vocales y que además producían un efecto de distanciamiento no deseado.

El trabajo con el cuerpo grotesco funcionaba en términos de potencialidad y proyección del gesto, pero al estar demasiado diagramada la forma en la partitura de acciones de algunas escenas, la teatralidad se veía debilitada y también generaba este efecto de distanciamiento y desconexión con el/la espectador/a.

Además, se problematizaron cuestiones como proyecciones de la acción del Padre Santos que quedaban en un hacer incompleto, como retraído, sobre el cual había que indagar para llevarlo un poco más a fondo, continuar y desarrollar la acción que partía del impulso. También el vínculo escénico entre ambos personajes se notó descuidado. Esto se tradujo sobre todo espacialmente. Debíamos rever la disposición espacial en relación a ese vínculo.

Ya hemos mencionado los conflictos dramáticos que se nos presentaron una vez llevado el texto a escena, durante todo el proceso de montaje. Estos conflictos también se discutieron en las devoluciones del asesor, vinculando en una ocasión al hecho de tomar una decisión en relación a elementos de nuestra producción que podrían funcionar si se llevaban a fondo. Arbach aportó desde su interpretación el concepto del *delirio* en la escena. Un término que ayudó a comprender qué poética se estaba construyendo a ojos de un espectador. Algo del recurso del absurdo y del disparate, en conjunción con los elementos bíblicos, referentes a la catástrofe, a la locura y a la exacerbación que estuvimos implementando en la búsqueda escénica configuraron un componente que nos permitiría potenciar la escena con el debido tratamiento del delirio en la narrativa, las actuaciones y la concatenación de las escenas.

A esto lo vinculamos con la problemática de la dramaturgia del texto dramático en escena, ya que había que tomar una decisión en cuanto a la coherencia narrativa que planteábamos con los textos del cotidiano. Desde los tempranos deseos escénicos que se compartieron al comienzo del proceso hasta más avanzados los ensayos, cuestiones como el

simbolismo de las puestas teatrales de Bob Wilson o el expresionismo de las pinturas de El Bosco, aún estando presentes en ciertos aspectos de nuestro imaginario, quedaron un poco distanciados del camino que tomó nuestra búsqueda estética hasta el momento. Pero algo que se conservó en el deseo colectivo fue la idea de un teatro fragmentario. Efectivamente, lo fragmentado funcionaba, pero de una manera confusa. La propuesta narrativa había tomado una forma de show espectacular llevado adelante por los dos personajes, pero que seguía aparentemente una lógica de continuidad lineal, que por momentos insinuaba la posibilidad de un dispositivo más fragmentado, pero que no se terminaba de configurar. Este problema se pronunciaba sobre todo debido a las transiciones: pasajes de una escena a otra mediante la coherencia lógica de causa-consecuencia. Los personajes evidenciaban el artificio de escenas inconexas, volviendo el pretendido teatro fragmentario en algo predominantemente lineal, en donde el traspaso de escena a escena se dilataba. Había que decidir si adecuarse a esa linealidad o ir a fondo con el trabajo de la fragmentación. Durante los ensayos avanzados, reconocimos que lo fragmentario no precisaba nexos por transición, sino sólo montaje, lo que le otorga ritmo al espectáculo. Para lograr esta cualidad fragmentaria, como mencionamos anteriormente, hubo que hacer ajustes dramáticos en el texto escrito, pero también modificaciones en el ritmo, en las transiciones, en los cambios de registros actorales entre escena y escena, así como particularidades escenotécnicas.

En relación al humor, la concientización del delirio en escena podría colaborar mucho, pero también lo haría el ajuste del tiempo, según palabras del asesor. El tratamiento del tiempo, del ritmo, del asentar o acelerar situaciones y transiciones, nos alejaría de la solemnidad y del *empaste* rítmico que dificultaba la atención del espectador/a, para acercarnos al atropello, a la contundencia y al absurdo propio de la comicidad.

4.2.1- Presentación preliminar

En una etapa más avanzada del proceso, llegó el momento de la Presentación Preliminar, a la cual asistieron tanto los miembros del jurado como algunos compañeros/colegas. Creemos importante mencionar esta instancia porque responde a un análisis del fenómeno espectadorial, ya no sólo atravesado por la dirección o la asesoría,

componentes pertenecientes al pensamiento creativo de la investigación, sino también por observadorxs ajenos al proceso. El público tendría una mirada sincera, primeriza, que nos daría una impresión inicial del funcionamiento del humor y de la temática social en la interpretación de lxs espectadorxs.

Pudimos percibir qué ocurría con la comicidad, la densidad y el vínculo escena-público. Además, surgieron emergentes que permitieron que el actor y la actriz pudieran improvisar en pequeña medida, lo que los ayudó a comprender más sus personajes, su desenvolvimiento actoral y la dinámica de la escena, además de encontrar más elementos humorísticos surgidos del error y lo imprevisto.

Al parecer, la obra era contundente en su mensaje y a la vez lograba comicidad. Nuestro objetivo, en cierta forma, estaba cumplido. Además, el jurado de la instancia preliminar nos transmitió que el código y el nivel actoral se presentaban de forma homogénea, que nos entendíamos como equipo y como compañerxs de escena.

Un elemento fundamental que propusieron seguir desarrollando fue la relación entre el Padre Santos y la Hermana Abigail. Debíamos indagar más en el vínculo entre ellxs, y enfocarnos en potenciar el *presente* de la escena, en la *acción dramática*, en el qué acontece en escena y entre ambxs; equilibrar lo intra-escénico (la acción dramática) con lo extra-escénico (lo evocado). Se advirtió que en nuestro espectáculo abundaba la *evocación*: extensos parlamentos relatando hechos que suceden fuera de la escena, con sujetos externos, imaginarios. Entendemos que la palabra, lo dicho, a través de la actuación, toma cuerpo, pero era necesario hacer un balance entre esa evocación y la acción dramática. Para trabajar esto, se buscó potenciar el juego escénico entre los personajes.

En relación a esto último, también se nos alentó a potenciar el *delirio*, como ya nos había dicho nuestro asesor anteriormente. Trabajar para que la acción llegue a límites absurdos y exacerbados que potencien aún más la comicidad de la escena.

Ensayo a ensayo, fueron apareciendo más oportunidades para el ingreso del delirio y del conflicto entre los personajes, pero reconocemos que fue un trabajo complicado, sobre

todo por la cercanía con la fecha de estreno del espectáculo, y que aún puede seguir creciendo.

Por otro lado, también debíamos *habitar* más las transiciones, lo que se condice con expandir el terreno de lo intra-escénico. Se nos invitó a preguntarnos: “¿Qué es lo que se rompe y da lugar a otra cosa?”. Esto se relaciona con la estructura fragmentada que hemos constituido, la cual debió ser revisada para que las transiciones no queden como momentos de no-actuación, y pasen a ser oportunidades de ingreso de la acción dramática.

Por último, se nos indicó que el diseño lumínico debía ser replanteado, ya que, por momentos, el escenario estaba demasiado iluminado. La propuesta de fragmentación debía ser acompañada por las luces, permitiendo segmentar las escenas a través del uso de las mismas. Así que tuvimos que resolver esta necesidad con ayuda del diseñador de iluminación, haciendo algunas modificaciones que realizaron cada momento particular de la obra.

Todos estos aspectos se trabajaron tanto con pasadas completas de la obra como también ubicando la atención en momentos clave que permitían, con el debido ajuste, encontrar esos lugares de comicidad, acción dramática, etc. que eran necesarios para avanzar con el perfeccionamiento del espectáculo.

Pero, luego de una última mirada de ajuste de parte del asesor y algunos ensayos, las oportunidades para seguir trabajando y experimentando sobre cómo potenciar y hacer funcionar el espectáculo tendrían lugar en la instancia de las funciones. El encuentro con la multitud, con espectadorxs, tanto del ámbito teatral como ajenxs a la práctica, nos permitieron comprender con mayor firmeza que el último pilar que termina definiendo el proceso y la eficacia de nuestro trabajo en escena es la mirada del público: cuerpos que pusieron en juego nuestro habitar la escena, nuestras miradas, nuestros ritmos, nuestros silencios, nuestras emociones; y configuraron junto a nosotrxs la atmósfera escénica, que permite comprender lo inasible del hecho teatral, del convivio. Hay un trabajo incapturable que se da a partir de lo que sucede con el humor y con el vínculo que establecemos con el público. Aún así, ese momento de encuentro también se puede comprender como una

- Dramaturgia del cotidiano: procedimientos actorales para llevar discursos del contexto social actual a escena -

oportunidad para ajustar cuestiones técnicas o actorales, relativas al cómo entonar, ralentizar, acelerar o ecualizar lo que sucede en escena.

El desarrollo de la investigación sobre el funcionamiento de la temática ambiental en escena es algo que inevitablemente se continúa construyendo con el público. Es necesario también continuar ensayando y modificando la obra, que creemos que es algo que con el paso del tiempo se adapta y evoluciona. Pero es pertinente finalizar el apartado de construcción del espectáculo teniendo en claro que el encuentro con el público es la etapa que da comienzo al nacimiento de la obra, y a partir de este punto es que descubriremos cómo (con)vive y se relaciona nuestro trabajo con el mundo.

PARTE II

TEXTO DRAMÁTICO



GUUULA

-Aullido apocalíptico-

de Nuria Cardona,
Gonzalo Parejas y
Sol Merlina Veiga

(Llegan los adeptos. La capilla está aparentemente vacía. Sobre un velo blanco, se proyectan dos sombras. Las sombras de a poco se desvanecen. Oscuridad. De las penumbras, resurge un cuerpo agobiado, atrofiado por el tiempo de espera. Se alza y adelanta frente a sus seguidores. El Padre Santos tararea una melodía improvisada, mientras alza en alto una cruz de madera. Otro cuerpo se distingue acercándose. La Hermana Abigail se coloca junto al cura, dando brincos.)

PADRE SANTOS: Bienvenidos a la iglesia...

HERMANA ABIGAIL: Nuestro hogar, nuestro refugio.

PADRE SANTOS: Bienvenidos...

AMBOS: A la última misa antes del fin del mundo.

PADRE SANTOS: Fieles... e infieles, dejen que tomemos sus manos para mostrarles un camino oscuro y siniestro.

HERMANA ABIGAIL: Pero con sus momentos de goce...

PADRE SANTOS: En este recorrido intentaremos comprender por qué es el fin del mundo y cómo es que llegamos hasta acá.

HERMANA ABIGAIL: ¿Y por dónde empezamos? Por el comienzo.

GÉNESIS

HERMANA ABIGAIL: Todo era luz... al contrario de lo que alguna vez se dijo. Todo era luz y no había nada. Nada... Nada... Excepto, claro, por los Diez Dioses. Una unidad de poder infinito y absoluto. Virtuosos, esbeltos, astutos, apuestos, simplemente perfectos, aunque con un pequeño defecto: su arrogancia. Entre ellos se llevaban para el ojete: discutían mucho, se faltaban el respeto, se metían los cuernos- BUENO, todos sabemos de lo que son capaces los Dioses cuando se ponen necios y arrogantes. El punto es que la tensión entre ellos fue tal que su relación culminó en un duro enfrentamiento. Ocho de estos Diez Dioses cayeron en la batalla. Y... bueno, quedaron solo dos. Uno de ellos era mucho más poderoso que el otro, pero este otro, a pesar de ser más débil, tenía el poder de ser imbatible. No podía ser exterminado. No había forma. Ambos, sin ninguna intención de remediar el vínculo, decidieron abandonar aquella pelea sin sentido.

Y el tiempo pasó. ¿Qué habrá sido *el tiempo* para ellos? No sé, pero fue eterno. Si hay algo a lo que el Dios Todopoderoso, no pudo huirle fue al aburrimiento. La eterna espera... (*Silencio... el Padre Santos carraspea*)

¡Sí! ¡Eso hizo Dios Todopoderoso ante tal incomodidad: rompió el silencio! ¡Y se dio cuenta de algo! ¡Él tenía el poder de CREAR cosas donde antes no existía nada! ¡Fue entonces...! ...cuando todo comenzó: La Creación. Primero, hizo el agua y la tierra, y las llenó de animales de todos los tamaños y colores; creó cientos de árboles y plantas de diferentes especies. En sus momentos más creativos hizo las flores y las estaciones. La noche y el día fueron las creaciones que más orgullo le dieron, pasó años y años diseñando un sistema astrológico y matemático perfecto. Equilibrio y amor eran sus herramientas favoritas.

Mientras tanto, el otro Dios, celoso de aquellos poderes e ideas, rogó formar parte de La Creación. “Dale, dale, dale” “¡Bueno, bueno, ya! ¡OKEY! Te dejo aportar con UNA sola pieza, una única contribución.”

Y así, se creó un último animal, casi, casi como el resto. Sólo que este iba a poder hablar, ¿eh?, iba a saber diferenciar entre el bien y el mal... pero siempre elegiría el mal. El sufrimiento propio y ajeno serían parte de sí. Je je je, equis de, equis de.

El Dios Todopoderoso decidió castigar a su compañero por arruinar su obra con semejante aberración, y lo desterró al sótano del mundo, un lugar árido y abrasador.

Con el tiempo, Dios Creador intentó arreglar a ese animal. Le dio poder de amar y de entender, pero este se las arreglaba para destruir y destruirse. Dios sabía que habían sido creados a imagen y semejanza del Diablo. Hizo todo lo posible por corregirlo, pero era inútil siquiera intentarlo. Con el pasar de los siglos, la bestia fue poblando el mundo sin parar de reproducirse, más que cualquier otra criatura. Se peleaban entre ellos, inventaron las guerras y el hambre. Hasta que Dios ideó el plan maestro. Necesitaba enviar un mensaje y llamó a la paloma. Una criatura pequeña e indefensa, pero que con sus fuertes alas podía recorrer distancias exuberantes y embarazar a una virgen. Y acá la historia que todos conocemos, el anuncio de la llegada de un hijo, el hijo creando el séquito de doce fanáticos, y dejando en la tierra un infinito número de consejos. Entre el material adjunto se encontraba una lista de pecados, eran 7. 7 pecados que llevarían a estos animales a su perdición:

Lujuria.

Ira.

Soberbia.

Envidia.

Avaricia.

Pereza.

Gula. Ggggggula. GULA. G U L A. iiiiiGULA!!!! (*repite la palabra mientras pierde los cabales. Se arrastra y desaparece por el piso. El Padre Santos decide tomar su lugar*).

PADRE SANTOS:

Disculpenla, fieles, es muy sensible al asunto.

El asunto es que, la realidad es que, bueno,

ya no tiene caso seguir dilatando.

Disculpen, disculpen.

Este es el tema del cual venimos a hablar:

De la gula.

Y no, no vamos a hablar ni de dietas, ni porciones, cintas métricas... ¡NO! ¡Saquense esa idea de la cabeza! ¡Vinimos a hablar de un pecado capital!

De todos los pecados,

la gula es la que hoy nos está arrastrando al inframundo.

De todos los pecados,

la gula es la que hoy nos está arrastrando al inframundo.

Todos los males que arrasan con este planeta, están directamente relacionados con nuestra forma de comer y de producir alimentos.

Para entender bien esto, y sobre todo para entender su dimensión, les propongo un juego que a mí siempre me ayuda a comprender fenómenos humanos. Consiste simplemente en contestar la siguiente pregunta: ¿Cómo le explico esto a un extraterrestre?

VIDA TERRENAL

Verán, el humano está rodeado de hábitos rarísimos, que dejan de ser peculiares para nosotros ya que nacemos en un mundo en el cual esos hábitos ya existen hace décadas, siglos y hasta milenios... pero para otras criaturas también creadas por nuestro Dios, estos hábitos podrían ser difíciles de entender.

La peluquería... Bueno, señor extraterrestre, hay una especie de ¿extremidad? que nos crece todo el tiempo, muy, muy lentamente pero sin pausa, crece, crece, crece... y hay humanos que estudian para aprender a recortar esos excesos a gusto y placer de cada individuo: los peluqueros.

El LENGUAJE. Bueno, hemos logrado sistematizar nuestra forma de comunicarnos y tenemos palabras bien instaladas para interactuar con diferentes humanos... eso si... costó ponerse de acuerdo, así que tenemos alrededor de 7.100 lenguas por todo el planeta.

Y así podríamos seguir: el trabajo, el sexo, el trabajo sexual, el matrimonio... (*señala a alguien del público*). A ver vos. Sí, vos. ¿Cómo le explicarías a un extraterrestre qué es EL matrimonio? (*espera respuesta*) Y vos, ¿cómo le explicarías a un extraterrestre que es la muerte?

¿Se entiende a que voy con esto? Cuando quiero analizar algo a lo que estoy muy acostumbrado intento explicarlo de una manera pausada y clara como si se lo estuviera explicando a alguien de otro planeta.

¡Bienvenido a la Tierra, señor extraterrestre! Hay algo que le va a encantar de este planeta... algo muy peculiar y a la vez fascinante. **La cantidad de animales de diferentes especies que hay en este planeta, cientos, miles.** Pero lo curioso no es solo eso, sino su jerarquía. Hay una especie, que se destaca sobre las otras (*se señala*) mi especie es capaz de organizarse, de crear comunidades, tenemos la democracia, tenemos sistemas educativos, financieros, tenemos a Jorge Cuadrado. Pero luego existen otras especies, de menor importancia, que no saben hacer tantas

cosas. No saben planificar una actividad comunitaria, como es el teatro. No saben sublimar sus instintos para actuar de manera ética. No saben hablar. O sea, sí, pero no se les entiende nada cuando hablan... lo cual me viene bárbaro, porque me gusta comérmelos y no sería bueno escucharlos rogar por su vida. ¿No?

Desde los comienzos de la humanidad...

este bicho salía siempre a cazar.

Carne, de todos los domingos,

carne, de lunes a domingo.

No pueden faltar proteínas, minerales, grasas, todas ellas esenciales.

Desde los comienzos de la humanidad...

este bicho salía siempre a cazar.

Más tarde le dio paja y empezó a criar. (*iovino, porcino, bovino, aves de corral!*)

carne, leches, huevos, bien natural.

Desde los comienzos de la humanidad...

este bicho salía siempre a cazar y a criar.

Hasta que un buen día la gente pidió más,

y todo se empezó a industrializar.

Maximizar la producción.

Carne, leches, huevos, no tan natural.

A mis amigos de la platea, Alto Alberdi, Barrio Observatorio, El Tropezón. A mis amigos del monte que están prendidos fuego todos los años para que Juntos por Córdoba tengamos todas esas tierras listas para el monocultivo y hacer de esto la causa número uno digna de destruir el planeta entero.

Todos los suelos fértiles de los campos de cultivo fueron destinados a producir alimento para estos animales, animales condenados a una vida de encierro en oscuros galpones. Comen entre sus heces y duermen entre sus familiares muertos. Pero el ritmo natural de sus etapas vitales se volvió un impedimento para la producción que se buscaba sostener.

Y efectivamente, los expertos estuvieron al borde de darse por vencidos, de no ser por ELLAS, sus reinas: las hormonas. Venenos en forma de pastillas, agujas, pociones, que aumentará el tamaño de estos animales al punto de que sus pies se venzan ante su peso; aumentará la leche en sus ubres, que ninguna máquina será capaz de extraer correctamente, dando lugar a múltiples secreciones e infecciones que irán a parar a las góndolas de supermercado en botellas y sachets de todos los colores y tamaños. ¡Y con eso, señor extraterrestre, alimentaremos a nuestros hijos, nietos y bisnietos, bajo la ilusa promesa del calcio!

Verá, Señor Extraterrestre, nuestra especie le ha concedido una total confianza a los productores de su alimento. No hace ni una sola pregunta de cómo, cuándo, ni dónde su comida llega a su plato, y no piensa bajo ningún punto de vista cambiar su dieta, aunque esto le cueste al planeta su vida.

¡Pero qué rica es la carne, por Dios! ¡Eso que comemos está bastante envenenado, pero nos encanta! Está diseñado en laboratorios para que nuestro cerebro lo ADORE. Así que lo siento, señor extraterrestre ino es mi culpa! Lo voy a decir, lo voy a decir: ¡Me chupa un huevo! A fin de cuentas, recae todo en un problema moral, y los animales no saben de moralidad. A mi lo único que me importa es el bienestar de la gente, de la humanidad, del planeta.

No me importa nada más

No me parece raro todo lo que vos me podes contar

Ya no me resisto más, no quiero pedir perdón por lo que soy

Todo me chupa un huevo, dijo Dios.

No me parece raro comer alrededor de un animal tostado los domingos

Qué hay de raro en eso

no me parece raro

Que yo viva en un país de los diez más deforestados

Todo me chupa un huevo

Y a todos nos chupa un huevo

No entender absolutamente nada de lo que me llevo a la boca

Maíz de alta fructosa, Aspartamo, Metiletilcelulosa

LEE LAS ETIQUETAS, CULIAU

No me parece raro

que lo único que sepa de fumigación

Es que cada dos, cada tres años, un niño muere de cáncer

Porque a su escuelita le dieron una buena ducha pesticida

No, no me parece raro

que Córdoba se incendie cada año

Me preguntas: Te interesa el medio ambiente

Claro que sí

¿Dejarías de comer carne?

¡Fuck, fuck, no! No me rompan más los huevos

Porque todo nos chupa un huevo

Todo me chupa un huevo

Basta, me chupa un huevo, loco

Flaca... flaca...

No me parece raro que Córdoba se incendie cada año

No me parece raro

Vivir en un país de los diez más deforestados

Todo me chupa un huevo

Todo nos chupa un huevo

Todo me chupa un huevo

No me rompan más los huevos

Comer carne está bien. Hacer asado está bien. Entiéndanlo de una vez por todas, la libertad de expresión es libertad alimenticia. Darle el 70% de nuestras tierras más fértiles a la industria ganadera para que se vuelvan grandes caldos de pandemias globales... ¡¡ESTÁ BIEN!!! GOOGLEALO: ¿¿¿Por qué si como carne estoy pidiendo a gritos que venga otra pandemia??? La verdad es que el barbijo no fue tan incómodo después de todo, y tener alcohol en gel siempre cerca colaboró mucho con la rapidez para prender las brasas los domingos... ¿SABÉS LO QUE TE HACE FALTA A VOS???? ¡¡Una buena colita de cuadril!!! Eso te hace falta. Está bien, está bien, COMER ESTÁ BIEN. Déjenme elegir lo que como, ¡¡comer carne está bien!!! No me jodan más con la incontenible deforestación despiadada de nuestros suelos, el hecho de que se usen 15.400 litros de agua para un kilo de carne. QUINCE MIL CUATROCIENTOS LITROS DE AGUA PARA UN KILO DE CARNE. La contaminación del suelo y el agua por los fertilizantes y la mierda, degradación de la

tierra, pérdida de la biodiversidad, extinción de especies, SALVO POR ESO... *(Se retira.)*

(Ingresa Claudia Martínez, la CEO del área de marketing de Monte Santo, para dar inicio al programa.)

CLAUDIA: ¡¡¡Hola, hola, holaaaaa!!! ¡¡¡Buuuuenas noches!!!! *(agita al público, contagia alegría)* ¡Muchísimas gracias a todos por venir! Yo soy Claudia Martínez, su guía en esta aventura futurista: ¡¡¡Bienvenidos a la era de la tecnología genética!!!! *(aplausos)* Bueno, algunos ya me conocen, estuve visitando sus campos la semana pasada, *(mira buscando caras conocidas entre el público)* Hola, señor Sarraeta ¿Qué tal? ¡Ah, vino toda la familia Ginobili! ¿Cómo están?

Hoy les traigo “Soluciones sencillas para el cultivo del futuro”, de la mano de nuestra prestigiosa empresa Monte Santo. Vamos a charlar un poco sobre las principales trabas que aparecen en el día a día de la agroindustria, y vamos a e-li-mi-nar esas trabas con la ayuda de nuestros productos.

Por ejemplo, si un insecto se alimenta de sus cultivos, les incorporamos un gen de una oruga, que hace que la propia planta produzca el pesticida necesario para matar a cualquier bicho. *(Una fuerza espiritual toma control de su cuerpo. Se oye una voz demoníaca.)*

VOZ: Bueno, siempre caen en la boleada las abejas, principales polinizadoras, sin las cuales la vida en la tierra sería imposible.

CLAUDIA: *(vuelve en sí, intenta disimular)* Es fantástico cómo los propios alimentos que comemos producen insecticida por sí mismos ¡genial! Vamos con otro ejemplo. *(Toma asiento)* ¿Desea cultivar banana en el sur argentino? ¡No hay ningún problema! Le metemos al árbol unos genes de bacalao de Noruega y va a aguantar el frío como si nada ¡increíble!

O a las molestas malas hierbas, que tanto merman la producción, ¿qué le incorporamos a nuestros cultivos? ¡un gen! que los hace resistentes al Roundup, el fantástico pesticida que patentamos, que mata todo menos nuestra planta. Te mata

los yuyos, te mata los bichos, al empleado ese que no deja de romperte las pelotas con el salario y te quiere hacer la revolución, a ese también te lo mata. (*Vuelve a perder el control*)

VOZ: Aunque está el pequeño inconveniente de que todos los estudios independientes dicen que es tremendamente cancerígeno.

CLAUDIA: (*vuelve perturbada*) Pero claro, son estudios independientes, no tienen validez oficial. (*El espíritu ingresa y la obliga a pararse*)

VOZ: Estos venenos son tirados en el mismo pedazo de tierra una y otra y otra vez, destruyendo el suelo, dejándolo infértil, contaminando agua y aire a su paso, como si tuviéramos 50 planetas más.

CLAUDIA: (*Vuelve*) Eso ya es un problema del Estado que no regula bien, nosotros traemos soluciones a problemas puntuales, no podemos estar pensando en los efectos colaterales d--

VOZ: Y la pregunta es lógica: ¿Es seguro para el consumidor todo esto? Mientras todos los informes independientes dicen que no, el informe de Monte Santo, que es el que aprueban las autoridades sanitarias, dice lo contrario.

CLAUDIA: (*Vuelve agotada*) Bueno, ibasta! ¡Se acabó! Cortamos 5 minutos que necesito tomar aire.

(*Se aparta lejos de las cámaras y de su público, para no ser vista. Un sonidista del programa la sigue. Sólo se ven sus sombras.*)

SONIDISTA: Claudia, ¿estás bien? ¿Qué te pasa?

CLAUDIA: No sé, me siento mal... dejame en paz.

SONIDISTA: ¿Cómo dejame en paz? Claudia, tenés a media sociedad rural esperando a que vos hables y vos no haces nada, te quedas como tiesa.

CLAUDIA: Si yo digo que paramos, paramos.

SONIDISTA: Bueno, Claudia, pero... (*ríe incómodamente*) es tu trabajo...

CLAUDIA: Ah, ¿de trabajo me vas a hablar vos a mí? Mirá, ¿sabés qué? Andá a sentarte de nuevo y terminá TU trabajo. Y andá pensando a qué colegio mediocre vas a mandar a la pendejita piojosa que tenés de hija, porque a partir de mañana te quedaste sin laburo, imbécil. TOMATELA.

(El sonidista vuelve destrozado a su puesto de trabajo. Sale)

Bueno, ¿seguimos entonces? Como les decía, esta empresa es líder en solucionar problemas de-- ¡¡Ahh!! Me están poseyendo fuerzas malignas, por favor alguien ayúdem--- *(cae al piso. Poseída. Le sale espuma por la boca.)*

VOZ: La verdura que se ve tan bonita como para ponerla en un florero está llena de veneno en su superficie y por dentro también, y si no cambiamos a la agricultura orgánica y agroecológica nadie nos va a proteger.

CLAUDIA: *(vuelve)* ¡¡¡Ahhhh, el espíritu de una hippie activista zurda está tomando posesión de mi cuerpo!!! ¡¡¡Que alguien me ayude!!! ¡¡¡Me tenés harta!!!!

(El escenario televisivo desaparece en neblina. Una luz blanca ilumina lo que parece un confesionario. Una mujer se confiesa ante el cura a través de las rejillas.)

MUJER: En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

CURA: Dios nuestro Padre, que ha hecho brillar la luz de la fé en nuestros corazones, te conceda reconocer sinceramente tus pecados y su misericordia. Hable, hija mía.

MUJER: Padre, yo... he pecado, Padre.

CURA: Cuénteme.

MUJER: yo... lo que pasa es que... Padre, esto podría... afectarle en la forma en que me ve.

CURA: No se preocupe... seré muy respetuoso.

MUJER: Bueno, yo... Me he enamorado, Padre.

CURA: ¿De quién?

MUJER: Bueno, no sé si es amor en realidad, más bien es deseo.

CURA: ¿Por quién?

MUJER: Deseo la carne, Padre.

CURA: ¿La carne de quién?

MUJER: Tengo miedo, Padre, se trata de alguien muy poderoso.

CURA: ¿Alguien cercano a Dios, acaso?

MUJER: Deseo la carne del rey de la hamburguesa.

CURA: ¿Cómo dice?

MUJER: (*solloza*) Anoche no sabía qué comer, estaba cansada. No quería cocinar. Recibí una notificación de PedidosYa... un cupón... de quinientos pesos.

CURA: Anda, que a mi me dan de ciento cincuenta como mucho.

MUJER: Y yo juré que no volvería a probar el fruto prohibido, pero sucumbí a la promo, Padre. Cincuenta por ciento off por la semana de Argentina en la Copa América.

Y ahí estaba, la triple con cheddar, papas y gaseosa regulares a quinientos. Aquella noche el envío estaba gratis, Padre. Es como si el Diablo me lo hubiese puesto en frente. O quizá fue Dios, que simplemente se hizo el tonto y dio media vuelta, con una pequeña sonrisa en sus divinos labios, pensando: un pequeño desliz no le hace daño a nadie, ¿cierto? Después de todo, eres humana. Tienes virtudes, y falencias. Siempre das lo mejor de ti. O por lo menos, la piloteas. Pero aun así, haces daño al planeta con todo lo que tu hagas, con todo lo que tu consumas. Por ejemplo, aquel vestido que compraste por tu cumpleaños en esa tienda en la que te atendió una empleada mal paga que dijo: “Hola bella! ¿Cuál vestido se te apetece más? ¿Prefieres éste, confeccionado por mujeres vietnamitas que ganan 10 centavos la hora? O este otro, confeccionado por las manitos de niñitos de Bangladesh. ¿Cuál te gusta más?”

¡Ah! ¿Es que jamás te lo habían dicho así? Pero es todo cierto, eh, búscalos en tu celular hecho de materiales de minería cielo abierto! Todo lo que haces te vuelve culpable. No voy a pedirte que vayas a Capilla del Monte creyendo que puedes escaparte así como así de este sistema corrupto y pedófilo. Pero, ¡eh! chiquilla... la próxima vez compra en un lugar más decente, artesanal... ¡Que estás en barrio Güemes, tienes muchas opciones!

(Se encienden los candelabros de la capilla. Ya no vemos a la mujer ni al cura. Sentados, vuelven la Hermana Abigail y el Padre Santos.)

HERMANA ABIGAIL: Yo digo, Padre: ¿Qué pasaría si realmente... realmente... una pudiese hablar con Dios? *(toma un teléfono imaginario y marca) 0800 VIRGEN. (Espera)* No atiende. Yo quisiera que traiga la verdad absoluta y nos saque de la incertidumbre a todos ¿no? ¿Tan difícil es? De verdad, le costó tanto crear a la humanidad y ahora se desaparece, ¡no traigas vida al mundo si no te vas a hacer cargo! ¿No? O, al menos, que venga a decir quién está equivocado y quién no. Que diga “Es por ahí, siganla a ella, a la Hermana Abigail, que es un gran ejemplo, que tiene todo el garaje lleno de alimentos no perecederos listos para cualquier donación. *(toma el teléfono imaginario de nuevo y se lo acerca al Padre Santos)* ¡Dígale, Padre, dígame a Dios que me elija como líder indiscutible de la humanidad, dígame! *(se impacienta y lo guarda)* Fantaseo con eso seguido, Padre, que la agenda de Dios sea tan liviana como para poder bajar- ¡y no por cualquier pelotudez, eh! Sino por aquellas dudas trascendentales. Porque más allá de la firmeza de mis ideales, a veces vendría bien tener algunas certezas.

PADRE SANTOS: Sí. A mí también me gustaría que sucediera... que Dios bajase de vez en cuando. Tampoco sabría qué decir. Le pediría perdón. Perdón por aprovecharme de tantas situaciones. La semana pasada estaba atorado en el tráfico, cuando de repente escucho una ambulancia. Y rápido busco en la guantera del auto el clerical, me lo pongo, bajo la ventanilla para que la gente me vea... y ahí fui... detrás de la ambulancia, aprovechando su rapidez. ¿Quién iba a sospechar de un cura detrás de una ambulancia? Seguro iba a darle una última unción a un pobre diablo, pero el diablo era yo, Hermana. Y todos los autos se abrían a mi paso... *(Silencio)* Otra cosa

que haría sería hacerle un par de preguntas... *(Se asoma por la ventana un pequeño halo de luz. El Padre Santos se pone de pie y lo increpa)* Le preguntaría: ¿Qué ONG vale la pena y cuales son una mierda? ¿te imaginás? ¿Greenpeace? ¿Cáritas? ¿El portal de Belén? ¡UNA! ¡UNA TE PIDO QUE SIRVA! ¿pero CUÁL? *(silencio, esperando respuesta)* ¡Eso es un acto de cobardía! Sí... muy de cobarde lo tuyo dejarnos acá a la deriva, sin UN centro de en quién confiar y en quien no. Uno... uno... uno está acá rodeado de buitres... ¡Toda la vida dándole mi guita a estos tipos y vos muzza! ¿Sabes lo que sos vos? ¡UN CAGÓN! ¡Eso, sos un CAGÓN!

(Padre Santos convulsiona, la Hermana Abigail lo sostiene y lo abofetea para despertarlo)

PADRE SANTOS: *(vuelve en sí)* Sí, Hermana, a mi también me vendrían bien un par de certezas... pero debemos resolver los problemas de animales entre animales.

(La Hermana Abigail guarda las sillas. El Padre Santos se lleva un candelabro, el resto se apagan. Se oculta detrás de un velo blanco, la luz del candelabro proyecta su sombra sobre el velo.)

PADRE SANTOS: Ahí les va el Santo Tip: cuando te encontrás con un desconocido, en la sala de espera para ver al dentista, te regalo un datazo que puede salvarte de un silencio incómodo y dejarte parado como un tipo interesante.

(El velo se convierte en las paredes de un consultorio. Un chico y una chica esperan ser atendidos. Silencio incómodo.)

CHICO: ¿Hace mucho que venís a atenderte con Sebastián?

(La chica asiente, pero no continua conversación. El chico se incomoda y se pone nervioso. De repente, habla sin intención, como si alguien más le hiciese pronunciar las palabras)

CHICO: ¿Sabías que los animales de granja producen 140 veces más residuos que los animales humanos?

(La chica abre la boca asombrada. Ambos, chico y chica, se convierten en Padre Santos y Hermana Abigail)

PADRE SANTOS: Estoy hablando de mierda, por si no quedó claro. Alrededor de 100 mil kilos de caca por segundo son expulsados por millones de anos repartidos por el mundo. Lo peor de esta situación es que no hay lugar para tanta mierda y a nadie le interesa buscar la solución. No hay inodoros, ni tuberías, ni ningún tipo de infraestructura que se ocupe de esto. LA BOSTA ES UN PROBLEMÓN, Y NO PARECE IMPORTARNOS UNA MIERDA. Pero, ¿por qué esto es un problema, señor extraterrestre? Vos, *(señalando a alguien del público)* ¿tenías idea de que la caca era un problema? Me parece que no ¿eh? Seguro pensabas que era una cosita natural, que servía para abonar la tierra. Y eso es un poco cierto, pero cuando se tiene uno, dos, cuatro chanchitos como mucho. ¡Con lo que hacen estos tipos es imposible! Repito: cien mil kilos de caca por segundo. Abono tu vieja, ¿sabés lo que tiene esta bosta?

(La capilla comienza a inundarse de mierda. La Hermana Abigail se cubre con un mono de plástico y antiparras)

La mierda típica de una granja industrial porcina contiene entre las más reconocidas celebridades tóxicas los siguientes elementos: Amoníaco, metano, sulfuro de hidrógeno, monóxido de carbono, cianuro, fósforo, nitratos y metales pesados, más de 100 agentes patógenos microbióticos.

¡Y no! No toda la mierda es mierda, todo lo que se cuele entre los tablones del suelo en esas granjas ¡TODO! Lechones recién nacidos, placenta, lechones muertos, vómito, sangre, orina, jeringas con antibióticos, ampollas con insecticida rotas, pelo, pus, y partes del cuerpo. El problema se reduce a algo bastante simple: tanta mierda, tan mal manejada, llega hasta ríos, lagos y océanos, matando flora y fauna y contaminando el aire, el agua y la tierra de una forma devastadora para el planeta y para la salud humana.

Vamos a Michigan. Año 2007. Un encargado que trabajaba en una de las lagunas cerca de las granjas se mareó por el olor y cayó dentro de la fosa. Su sobrino de

quince años saltó para salvarlo, pero también se mareó y cayó dentro de la fosa; el primo del trabajador saltó para salvar al adolescente pero se mareó y cayó dentro de la fosa, hasta que saltó el padre del trabajador. ¡Heróico, estoico y valiente! Y con una gran determinación, con la voluntad de alguien que se dispone a abrir las aguas cual Moisés para salvar a su familia, llegó al lugar en cuestión, tomó aire... se mareó y cayó dentro de la fosa. Cuatro miembros de la misma familia murieron hundidos en mierda de cerdo.

(La Hermana Abigail bucea en la mierda, mientras el Padre Santos se coloca una máscara de chancho.)

PADRE SANTOS: Cómo la hemos cagado, che. Poco a poco... o mucho a mucho destruimos esto que llamamos... nuestro rancho. Pero no solo hemos cagado y embarrado eso. Tenemos a la muchachada que tiene la mala suerte... mirá que hay que tener mala suerte, ¿eh? La mala leche de vivir cerca de nuestras granjas. Imaginen a un pobre tipo que no solo se le irrita el ano de tanto cagar sino que la deshidratación le causa dolores musculares insoportables, tan, pero tan infumables que no le queda fuerza ni para alzar al pendejo que tiene de hijo, al que encima lo tiene que oír toser cada dos por tres y escucharlo horas y horas llorar porque los pulmones están que se le prenden fuego.

HERMANA ABIGAIL: ¿Po qué, papucho, po qué?

PADRE SANTOS: Pibe, vivimos cerca de una granja industrial porcina. ¿Y por qué no se va a la mierda de ahí? El tipo junta de a poco las monedas para mudarse y siente que no alcanza, no le alcanza la vida para semejante odisea... Así que no le queda otra más que esperar, sentado en primera fila, viendo cómo el cuerpo de sus seres queridos se deteriora, se enferma, y se desgrana... ¿Por qué, señor extraterrestre? ¿Por qué? Por vivir cerca de una granja industrial porcina. *(Se quita la máscara)* Hay cosas que no encuentro la forma de explicarlas, señor extraterrestre. Ningún ejercicio, ninguna máscara que me ponga me va servir para responder. ¿No es raro que usted se presente ante nosotros en esta misa, mientras

que en otra parte del mundo hay alguien frente a un inodoro vomitando sus pulmones por vivir cerca de una granja?

HERMANA ABIGAIL: AHHHHH. GULA, GULA, GUUULA. LAS ADVERTENCIAS DEL MESÍAS NO IMPIDIERON QUE DEVORARAMOS TODO ¡Y AHORA EL CASTIGO QUE ESTÁBAMOS ESPERANDO!! ¡¡LAS SIETE TROMPETAS ANUNCIAN EL FINAL. ¡¡FUEGO CAERÁ DE LOS CIELOS!! Y EN FANGO NUESTRO CUERPO YACERÁ INMERSO, BAJO LA INCESANTE LLUVIA DE NIEVE Y GRANIZO, Y SEREMOS ENSORDECIDOS POR LOS LADRIDOS DEL CAN CERBERO, QUIEN DESGARRARÁ NUESTRA PIEL POR EL RESTO DE NUESTRA ETERNIDAD EN EL MÁS ALLÁ! ¡¡¡QUÉ ESPECTÁCULO!!!

APOCALIPSIS

(Hermana Abigail sentada, comiendo pururú mientras ve un televisor gigante. Se proyectan imágenes de la industria alimenticia, lluvia de agroquímicos, animales encerrados, incendios, emergencias sanitarias y catástrofes naturales como inundaciones, diluvios... y finalmente, el fin del mundo.)

(Calma. Nada. Silencio.)

(Luego del diluvio. Algo desplazándose por el agua rompe el silencio. Una luz tenue, como de un cielo nublado, revela al Padre Santos y a la Hermana Abigail varados en un basto mar, en una canoa. Ambos tienen monedas en los ojos.)

HERMANA ABIGAIL: No veo un choto. *(Silencio)* Al final, vamos a compartir el mismo destino que Dios.

PADRE SANTOS: La eterna espera.

HERMANA ABIGAIL: Más no se puede hacer.

PADRE SANTOS: No, más no se puede hacer.

(Ambos se toman de las manos, en silencio. Sonríen. Respiran su compañía, su complicidad. La niebla los desvanece. Los alivia. Los une.)

PARTE III

CARPETA TÉCNICA



En esta tercera parte del corpus, nos centraremos en el desarrollo de cada aspecto técnico que compone la diversidad de lenguajes implicados en nuestro espectáculo teatral. Lxs tres integrantes del grupo hemos propuesto y definido las decisiones estéticas que aquí se plasman de manera colectiva, con algunas excepciones. Además, hemos participado activamente en cada momento de construcción y/o compra de los elementos utilizados en el espectáculo.

Escenografía

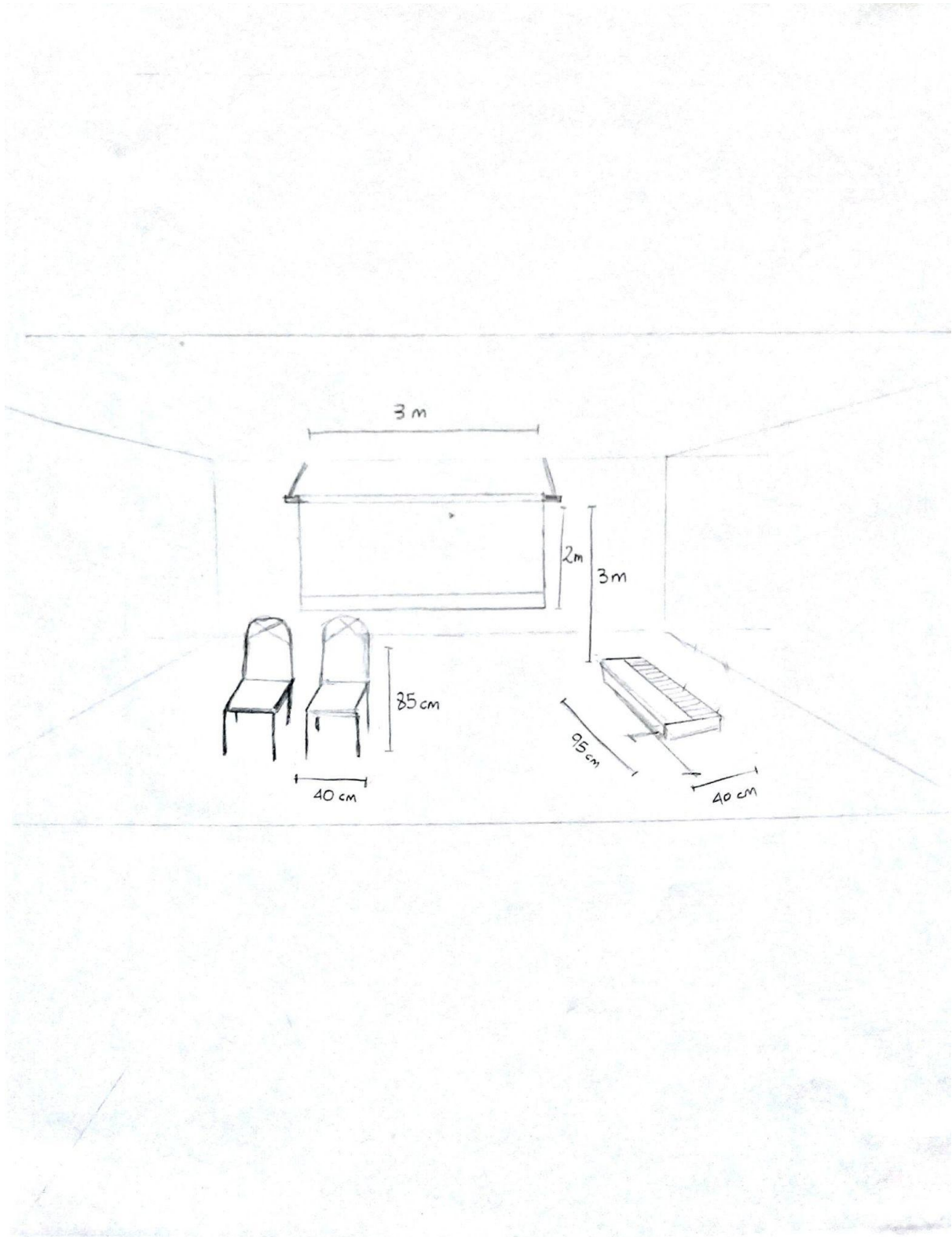
El diseño escenográfico está pensado desde una búsqueda minimalista: sólo se introduce en la escena lo mínimo indispensable, manteniendo la elasticidad requerida para los cambios recurrentes.

Durante toda la obra, se mantienen como una constante un teclado eléctrico con pie, una pantalla blanca -que sirve tanto para proyecciones de imágenes como de sombras-, y dos sillas negras. Estas últimas son cambiadas de lugar según las necesidades de cada escena.

En cuanto a las proyecciones -consideradas como parte de la escenografía, ya que construyen espacialidad- tienen diferentes funciones a lo largo de la obra: en primer lugar, cumplen una función organizadora de la escena. Mediante la proyección de los siguientes títulos se presentan los tres grandes capítulos de la obra: Génesis, Vida terrenal y Apocalipsis. Por otro lado, refuerzan ciertas expresiones o citas que son enunciadas en escena y se repiten proyectadas con el objetivo de potenciar ideas o conceptos del momento. Finalmente, las proyecciones colaboran con la creación de espacios/sucesos concretos: un confesionario, un barco, imágenes proyectadas sobre el cuerpo de los actores y sobre la pantalla, que generan el clima que se quiere lograr y complementan la construcción de sentido de cada momento. Teniendo en cuenta que nuestro diseño escenográfico es -como dijimos anteriormente- minimalista, la diversidad de opciones que habilita el proyector es infinita, lo que facilita el cambio constante en la escena tan solo apretando un botón en la computadora desde la cabina técnica, sin necesidad de movilizar objetos físicos.

Todos estos factores colaboran con una unidad de sentido mayor: una misa espectacular. Por esto se busca acercar nuestro espacio a esa noción, donde lo central es el discurso y la música. La escenografía se decide entonces, como un recurso eficaz y versátil que colabore con la rapidez del espectáculo.

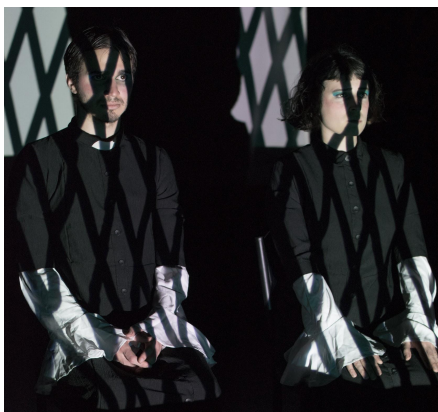
- Dramaturgia del cotidiano: procedimientos actorales para llevar discursos del contexto social actual a escena -



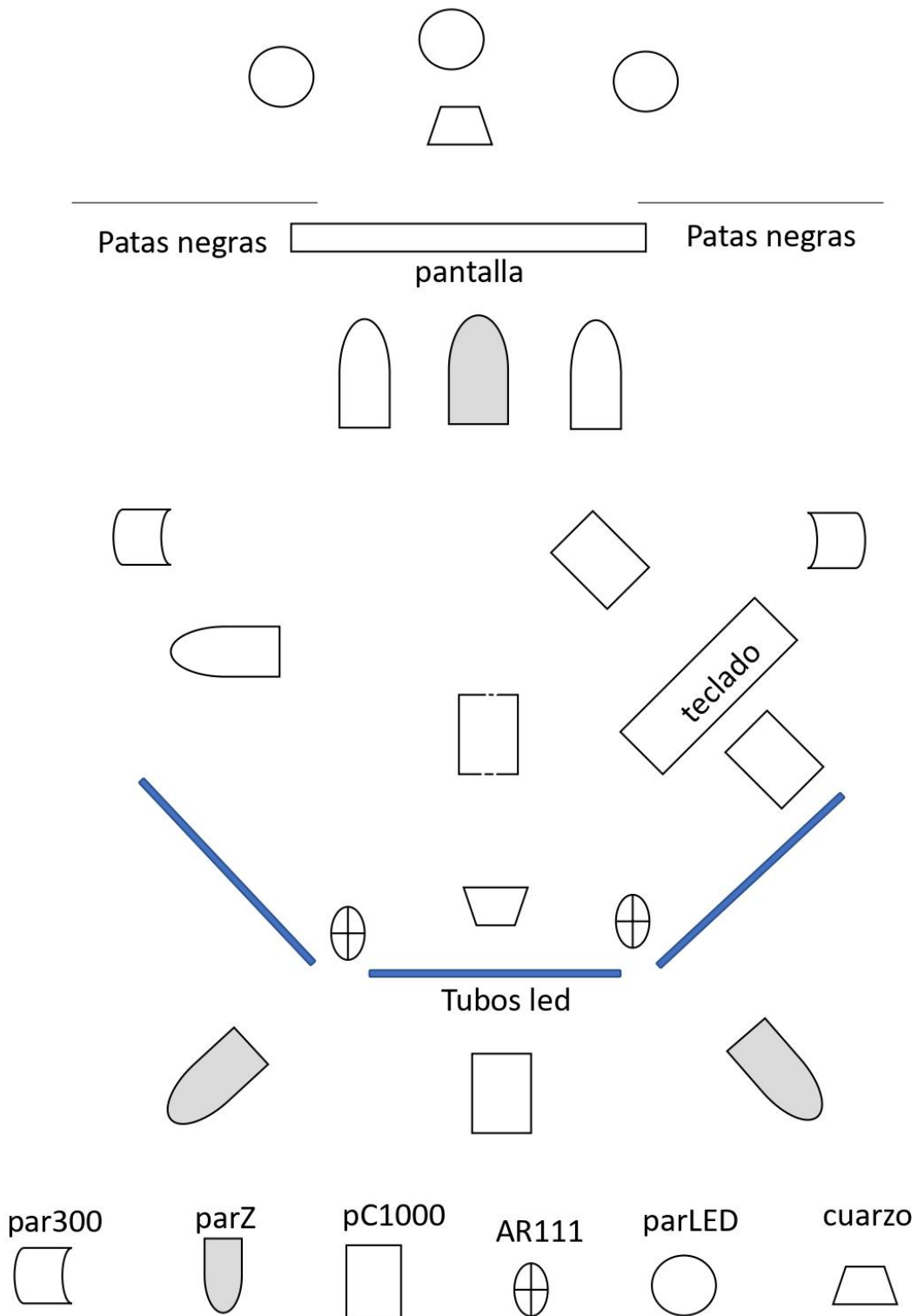
Iluminación

Para el diseño de iluminación, trabajamos en conjunto con Franco Muñoz. En una parte del proceso donde la obra ya se encontraba muy avanzada y con una estructura bien clara, el diseñador presencié un ensayo de pasada completa. Luego de conversar acerca de nuestras expectativas y de sus lecturas sobre el espectáculo, propuso un diseño que colaborase con la idea del show, lo espectacular y lo fragmentado. Para reforzar este sentido, dispuso luminarias bien específicas para cada momento: el piano, cada monólogo, cada canción, y cada aparición cuenta con su propia luz. Esto compartimenta el espacio y posibilita que las transiciones entre escena y escena sucedan de manera rápida y eficaz gracias al encendido y apagado de las luces.

Como se dijo anteriormente, se utiliza una pantalla blanca. Colocando un reflector de cuarzo desde detrás del telón de fondo, la pantalla se habilita para proyectar sombras. En varias escenas se aprovecha el recurso, muchas veces dando a entender que lo que se ve en las sombras es un *detrás de escena* develado, como si el público pudiera ver lo que hacen los personajes cuando desaparecen del escenario.



Entendiendo a la proyección como una fuente lumínica más, es interesante pensar este territorio híbrido entre iluminación y escenografía que habita la proyección. De esta manera se trabajó para que los actores perciban la luz emitida por el proyector y pudieran componer la escena habiendo incorporado el manejo adecuado de dicha herramienta. A su vez, las luces en escena se ven afectadas por la presencia o ausencia de las proyecciones, es decir, estas últimas por momentos demandan más oscuridad o todo lo contrario.



Sonorización

El teclado eléctrico es un elemento con una fuerte presencia a lo largo de toda la obra. El Padre Santos lo utiliza tanto para tocar canciones acompañadas por canto como para aportar al ambiente que se busca generar en escenas puntuales. Las piezas musicales en escena son fruto de improvisaciones sonoras y textuales, nutridas por canciones que conformaron el repertorio de nuestras referencias a la hora de pensar la sonorización de la obra: entre ellas la *Tocata y Fuga* de Johann Sebastian Bach (1704 aproximadamente), canciones de la película musical *Jesus Christ Superstar* (1973), de la obra musical *Cabaret* (1993), melodías de programas de televisión, etc. Con este material en mano, el actor comenzó a componer las diferentes canciones que acompañan a la obra.

Por otra parte, también se reproducen sonidos desde los parlantes de la sala. Entre ellos se encuentran: música instrumental (*Looking for Luka* de Emir Kusturika, el *Himno Monárquico* de Piotr Ilich Chaikovsky, *Dramatic Choral Music Kyrie* de la serie televisiva *Fleabag*, música de consultorio, *Lacrimosa* fragmento del *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart) y sonidos pregrabados como ruido blanco.

El criterio para elegir la música, tanto para las que funcionaron como inspiración como para aquellas que aparecen concretamente en escena, se funda en esta diada que se mencionó repetidas veces anteriormente: el factor bíblico, caracterizado no solo por las letras de las canciones elegidas sino también por melodías épicas y de ópera; y el factor más pagano, espectacular, reflejado en aquellas canciones o melodías del teatro musical, con rasgos lúdicos y experimentales.

Finalmente, en la última escena, también se toca el ukelele, un instrumento mucho más pequeño y sutil que el teclado, dotando a la escena de un ambiente sonoro cálido e íntimo.

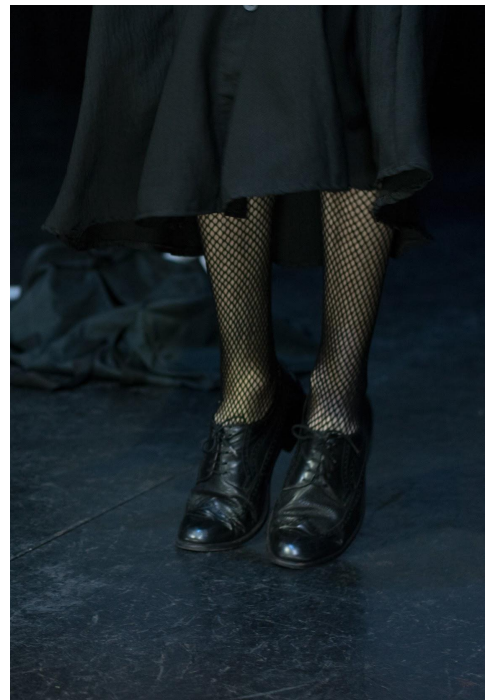


Vestuario

Una de las ideas centrales que tuvimos presente a la hora de pensar el vestuario fue la contradicción: ideas, construcciones, corrientes que fueran de fuerzas conceptualmente opuestas. Por ejemplo, el cristianismo fue una de nuestras fuentes principales a la hora de elegir los diferentes símbolos que se harían presente en escena, y al mismo tiempo, cuando pensamos las formas, los colores y la estética de los personajes, el paganismo surgió como forma directa de inspiración. Así, esta *diada de contradicciones* comenzó a definir más nuestra obra: vestuarios religiosos pero salidos de un cabaret, túnicas y mantos pero con maquillajes saturados.

El vestuario, en esta obra, cumple con diferentes funciones que se le han ido asignando a través del proceso. Por un lado, forma parte de las elecciones sobre el campo visual y estético que tomamos sobre los personajes, y por otro lado son reflejo de lo que sucede en la obra, sufren las modificaciones que los acontecimientos, y el orden de los mismos, proponen. El vestuario acompaña a los personajes en su recorrido y ayuda a esclarecer los objetivos de estos. Hay un vestuario que permanece con ellos durante toda la obra: la sotana, la cual poco a poco comienza a funcionar como un lienzo en blanco para que los personajes hagan uso de diferentes accesorios (chalina, máscara, pilotín) según la necesidad de cada escena.

En cuanto a la materialidad del vestuario, indagamos en los colores y texturas que componen al cristianismo y al cabaret. Surge así un híbrido pagano entre sotana, cancanes, exceso de maquillaje y mucho gel.







Utilería

Correspondiéndose con la fundamentación planteada en el apartado de escenografía, los elementos de utilería se presentan en momentos puntuales, introduciendo distintos objetos que colaboran con el juego escénico, dotándolo de nuevos sentidos y permitiendo una actuación más versátil. Asimismo, fue necesario encontrar aquellos elementos que cumplieran tanto con nuestras expectativas estéticas, como con la eficacia y rapidez de cambio que demanda la obra. Es por esto que recurrimos a accesorios de rápida colocación y despoje, como lentes, máscara, pilotín, etc. ya que los cambios que suceden, son veloces y los momentos fuera de escena, una vez comenzada la obra, son casi nulos.

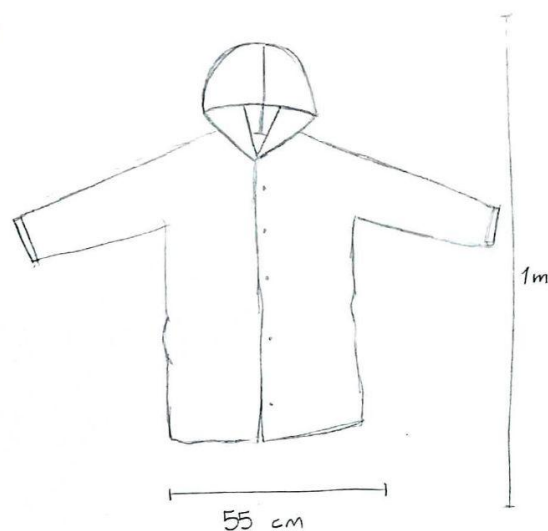
En la escena en la que se habla de los desechos de las granjas porcinas (en la pág. N° 45 del corpus) se introduce un bolso del que se van sacando objetos a medida que avanza la obra, los cuales, luego de ser usados, quedan tirados en el suelo del escenario. Esta decisión colabora con el desarrollo temporal que presenta la dramaturgia ya que, a medida que transcurren las escenas, los personajes se van acercando hacia el Apocalipsis. A su paso, el escenario se va poblando de residuos o despojos que van quedando, construyendo un ambiente cada vez más desordenado.

Los elementos de utilería que se usan en la obra son los siguientes: máscara de chanco de látex, cruz de madera, botella de agua, antiparras, copa de vidrio, chalina, bolso negro, rollos de papel higiénico, ukelele, pie de ukelele y diversos objetos para proyectar sombras sobre la pantalla (plumas, canasta, confeti, etc.)



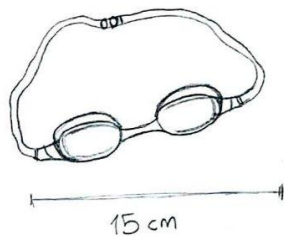
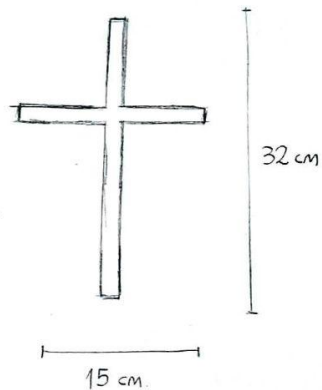
Bocetos Utilería

Piloto



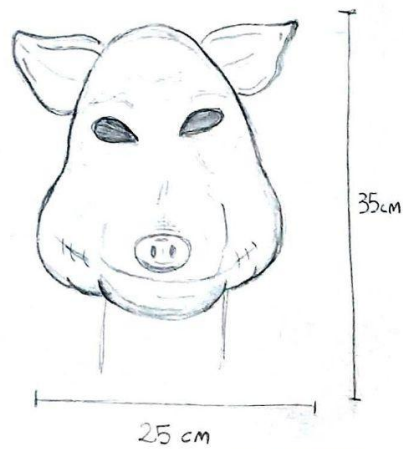
Bolso

CRUZ



Antiparras

Máscara de cerdo



Maquillaje y peinado

De la mano de los conceptos que venimos trabajando, se agregan el maquillaje y el peinado. Como se menciona anteriormente, los momentos en los que el actor y la actriz están fuera de escena, una vez que comienza la obra, son pocos y de muy corta duración. Es por esto que, a pesar de la lógica fragmentaria de la ficción, se decidió que el maquillaje y el peinado fueran invariables desde el comienzo.

Hermana Abigail

Se refleja el juego con opuestos que se plantea en el vestuario. En su maquillaje y peinado se puede ver el orden dentro de su caos. Está despeinada, pero con un corte de pelo recto y corto que emprolija y enmarca su rostro. En cuanto al maquillaje, presenta un diseño que intenta develar un aspecto autodidacta, aún cuando sus



habilidades para lo que se requiere no están a la altura, como en este caso: no sabe maquillarse pero lo hace de todas formas. De este modo, porta sombras de ojos de colores como el azul, el verde y tonos rojos en pómulos, dando una apariencia un poco burda, pero simpática.



Padre Santos

Se diseñó el maquillaje y el peinado en pos de reforzar el lado más prolijo, detallista y con elegancia que caracteriza al Padre. Su cabello está peinado con gel esmeradamente. En su maquillaje, se presenta un delineado de ojos que enmarca su mirada y un sombreado en los mismos colores que la Hermana Abigail. Esto contrasta con el imaginario colectivo de cura de rostro immaculado.





- Dramaturgia del cotidiano: procedimientos actorales para llevar discursos del contexto social actual a escena -

Cronograma de montaje, tiempo y condiciones mínimas, duración del espectáculo

Tiempo de montaje: 40 minutos

Tiempo de desmontaje: 30 minutos

Condiciones mínimas: Sala con posibilidad de oscuridad total.

Disponibilidad de conexiones eléctricas.

Parrilla para colgar luces y pantalla

Duración del espectáculo: 70 minutos

Detalle de gastos de producción

| MOTIVO DE GASTO | MONTO | TOTAL |
|--|--|------------------|
| Sala de ensayos nueve horas semanales | \$300 la hora \$10.800 mensual x 6 meses | \$64.800 |
| Movilidad (transporte en vehículo para la movilidad de la escenografía) | \$10.000 | \$10.000 |
| Compra de tela para pantalla y confección | Tropical mecánico blanco \$1.360 + Tropical mecánico negro \$885 + Confección \$700 | \$2.945 |
| Diseño de iluminación | \$8.000 | \$8.000 |
| Luminarias y cableado | 3 tubos LED 1,5m con cable y ficha \$1.780 + Lámpara reflector cuarzo 150w con cable y ficha \$1.638 + Cable HDMI x 20m \$3.100 + Alargue piano \$350 | \$6.868 |
| Escenografía | Pintura para sillas \$1.202 | \$1.202 |
| Utilería | Máscara de chancho \$2.814 + Papel higiénico \$70 + Pilotín \$100 + Copa \$150 | \$ 3.134 |
| Compra y adaptación de vestuario | Vestidos \$5.000 + Tela mangas \$660 + Medias \$1.100 + Zapatos \$1.200 + Mercería \$220 + Adaptación \$1.100 | \$8.290 |
| Diseño gráfico | \$7.000 | \$7.000 |
| Impresiones gráficas | \$500 | \$500 |
| Registro fotográfico y audiovisual | \$12.000 | \$12.000 |
| Honorarios técnicas de luces y de proyector | \$5.000 | \$5.000 |
| TOTAL | \$129.739 | \$129.739 |

Afiches, programas y gacetillas

Afiche



Programa de sala



GUUULA
Aullido apocalíptico

Una obra de 

Dios nos ha abandonado.
El ayuno no parece ser una
opción

En escena: Sol Merlina Veiga y Gonzalo Parejas
Dirección: Nuria Cardona Conci
Dramaturgia: Pururú Teatro
Asesor: Marcelo Arbach
Diseño lumínico: Franco Muñoz
Música original: Gonzalo Parejas
Operación técnica: Nuria Cardona Conci, Agustina Sidorowicz y Antonella Golfieri
Registro audiovisual: Fiorella Reybet
Diseño gráfico: Paula Bedogni y Pururú Teatro
Agradecimientos: A Ñu y Hernán de Medida x Medida, a Marcelo Arbach, a Cecilia Conci, Laura Veiga y Gabriela Santiano, a nuestras familias y amigxs

Trabajo final de Lic. en Teatro UNC - Esta obra cuenta con el apoyo de  Instituto Nacional del Teatro

Gacetilla de prensa

El grupo Pururú Teatro estrena “GUUULA. Aullido apocalíptico”

Un cura y una monja invitan al público a misa. Allí anuncian lo inminente: el fin del mundo. Entre canciones elocuentes, proclamaciones exacerbadas y delirios místicos, tratan de develar por qué es la gula el pecado capital responsable de estar arrastrando a la humanidad al inframundo.

Todos los sábados de noviembre a las 21hs en Medida x Medida (Montevideo 870, Córdoba capital)

Entrada general \$500

Reservá tu lugar escribiendo a @pururu.teatro o por whatsapp al 2664560119

Ficha técnica:

Dirección: Nuria Cardona Conci

En escena: Sol Merlina Veiga y Gonzalo Parejas

Dramaturgia: Pururú Teatro

Música original: Gonzalo Parejas

Asesor: Marcelo Arbach

Diseño lumínico: Franco Muñoz

Operación técnica: Nuria Cardona Conci, Agustina Sidorowicz y Antonella Golfieri

Fotografía: Fiorella Reybet

Diseño gráfico: Paula Bedogni y Pururú Teatro

PARTE FINAL



Conclusión

Luego de más de dos años de trabajo, atravesado por interrupciones a causa de la pandemia por Covid-19, pudimos cumplir nuestro objetivo: logramos hacer una obra de teatro con temática ambiental utilizando discursos del cotidiano.

Hemos sido capaces de escribir un texto dramático propio y original, respondiendo a nuestros deseos estéticos y políticos más profundos.

Pudimos profundizar en diversas dinámicas actorales y escénicas para teatralizar estos discursos, indagando en referentes varios que nos han servido de inspiración para la creación.

Además, tuvimos siempre presente al humor como guía para la experimentación, buscando formas de introducirlo en cada dimensión de la construcción del espectáculo.

A pesar de todos estos logros, no creemos que se trate de un resultado ni de un producto terminado. Resuenan en nosotrxs las palabras que nos dijo Hernán Sevilla, co-administrador de Medida x Medida (sala donde se creó y estrenó la obra): “La obra nunca se termina. La obra se abandona”. Concebimos a nuestro espectáculo como un proceso y como un espacio creativo donde seguir indagando en cómo adaptar los discursos sociales a escena, porque sabemos que las posibilidades son muchas, y que el trabajo podría pulirse con el tiempo. Creemos que el estreno es la etapa en la que, gracias a la exteriorización del proceso hacia un público que interpreta y responde, la obra da sus primeros pasos. Con el tiempo, conociendo su funcionamiento en el convivio, en el acontecimiento teatral, y con los ensayos, en el desentrañamiento de nuevas posibilidades escénicas, la obra evolucionará.

El espectáculo teatral es la concreción escénica de nuestra investigación, de nuestros hallazgos, de las decisiones que tomamos, qué elegimos poner en práctica. Es hasta donde hemos llegado. Siguen abiertos interrogantes como “¿Qué otros abordajes en relación a la técnica actoral son posibles?”, o “¿De qué forma se puede seguir profundizando sobre los ya encontrados?”.

Es valioso rescatar la experiencia no sólo de aprendizaje sino del placer por desafiarnos en escena, por actuar y no conformarnos con poco; tener ansias por escudriñar nuestras capacidades, nuestros límites, nuestras ideas, así como también nuestra dinámica grupal, porque si hay algo que hizo posible que el proceso fuese tan fructífero y placentero fue el respeto, la responsabilidad, la escucha, el compañerismo y el afecto entre cada unx de

nosotrxs. Apostamos al trabajo colectivo y horizontal, avanzando mediante acuerdos, sin imposiciones a la fuerza, con discusiones constructivas que llegan a resultados fructíferos. El teatro implica trabajo en grupo. El hacer artístico es posible gracias al amor entre lxs artistas y su amor por lo que hacen.

Por otro lado, también existe todo un sostén brindado por la Facultad de Artes que colabora positivamente: Nuestro asesor, Marcelo, fue un gran guía tanto teatral como teóricamente; y el PAMEG también nos acompañó en el comienzo de la investigación. Desde nuestra situación de artistas introduciéndose en el circuito teatral, haber escrito este informe nos facilita el camino a la hora de aplicar para convocatorias, subsidios y festivales, por lo que también estamos agradecidxs.

Como grupo, estamos satisfechxs con el trabajo realizado y con nuestro camino recorrido en la licenciatura a lo largo de todos estos años. Abrazamos nuestra obra con mucho afecto y estamos orgullosxs de poder estar haciendo el teatro que deseamos ver. Esperamos poder hacer crecer este proyecto y seguir aprendiendo juntxs.

Bibliografía

Bibliografía Teatral

Alegret, M. (2012). *Un abordaje socio-histórico de la acción política en la práctica teatral*. Revista Telón de fondo N° 16. Córdoba, Argentina.

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Editorial Atuel/Teatro. Buenos Aires, Argentina.

Berrotarán, A. (2011). *La risa no redentora*. Revista Telón de fondo edición N° 14. País vasco, España.

Catena, A. (2006). *Teatro y comunidad: entrevista a Norman Briski*. Cuaderno de Picadero N°10. INTeatro Editorial. Argentina.

De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Editorial Galerna. Buenos Aires.

Durán, A. (2006). *Toda obra propone una expectativa de mundo: entrevista a Schumacher*. Cuaderno de Picadero N°10. INTeatro Editorial. Argentina.

García De Pablo, G.; Gigante, P. (2017). *Proyecto ensamble. Cuando la escena problematiza la realidad*. Trabajo final de Licenciatura en Teatro. UNC. Córdoba, Argentina.

Irazábal, F. (2006). *Discurso artístico vs discurso del mundo*. Cuaderno del Picadero N°10. INTeatro Editorial. Argentina.

Mora Toral, G. (2010) *Tensión entre teatralidad y discurso crítico*. Cuaderno de picadero N°21. INTeatro Editorial. Argentina.

Moreira, C. (2015). *Técnicas de clown. Una propuesta emancipadora*. INTeatro Editorial. Argentina.

Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina

Romero Reche, Alejandro. (2010) *Humor en la teoría sociológica post-moderna*. Editorial Fundamentos. Málaga, España.

Scher, Edith. (2006). *Crear realidades más intensas: entrevista a Pompeyo Audivert*. Cuaderno de Picadero N°10. INTeatro Editorial.

Ubersfeld, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra. Madrid, España.

Zechetto, Victorino. (2002). *La danza de los signos*. Editorial Abya-Yal. Quito, Ecuador.

Bibliografía ambiental

Barruti, S. (2018). *Mala Leche, el supermercado como emboscada*. Editorial Planeta. Buenos Aires.

Martí, H.; Veiga, S. (2021). *ARTIVISMO*. Artículo en Revista Vegan N° 42. Argentina.

Méndez, A. (2018). *Acción colectiva animalista en Argentina*. Conferencia por los derechos de los animales no humanos. Buenos Aires. Disponible en:

https://drive.google.com/file/d/1UUvQxZyeVz1u6YP_yc5tt_qyuexSjVGR/view

Safran Foer, J. (2009). *Comer animales*. Editorial Planeta. Buenos Aires.

Documentales

Andersen, K.; Kuhn, K. (2014). *Cowspiracy. El secreto de la sostenibilidad*. [Documental].

Netflix. [Cowspiracy: The Sustainability Secret](#)

- Dramaturgia del cotidiano: procedimientos actorales para llevar discursos del contexto social actual a escena -

Andersen, K.; Kuhn, K. (2017) *What the health*. [Documental] Netflix. [What the health](#)

Colquhoun, J.; Ledesma, C. (2008). *Food Matters*. [Documental].

Psihoyos, L. (2018). *Cambio radical*. [Documental]. Netflix. [The Game Changers](#)

Solanas, Fernando (Pino). [ECO El paraíso] (2018). *Viaje a los pueblos fumigados*. [Video]. Productora Cinesur. Argentina. [Youtube]. [Viaje a los pueblos fumigados Documental completo](#)

Klein, E.; Mumm, C. (2019). *En pocas palabras. Temporada 2, capítulo 8. El futuro de la carne*. [Documental]. Netflix. [El futuro de la carne](#)

Fuentes de discursos del cotidiano

Al Grano. [@AlGranoEC]. (16 de octubre de 2019). *Mientras existan empresas (BAYER Syngenta etc) dispuestas a maximizar sus ganancias, a costa de los efectos negativos que los agrotóxicos*. [Tweet con imagen]. Twitter. <https://twitter.com/AlGranoEc/status/1184632800487641091?s=17>

América TV. (5 de agosto de 2019). *La nueva grieta: veganos versus gauchos - #DeboDecir (04/08/2019)*. [Video]. Youtube. [La nueva grieta: veganos versus gauchos - #DeboDecir \(04/08/2019\)](#)

América TV. (27 de septiembre de 2019). *Debate nacional: Gauchos vs Veganos (27/09/19)* [Video]. Youtube. [Debate nacional: Gauchos vs Veganos \(27/09/19\)](#)

Amigos de la tierra. (9 de julio de 2021). *¿Qué tiene que ver el consumo de carne con el medio ambiente?. Amigos de la tierra*. <https://www.tierra.org/que-tiene-que-ver-reducir-el-consumo-de-carne-con-el-medio-ambiente/>

EnigmaCinco. (22 de septiembre de 2014) *Monsanto. Las semillas del diablo*. [Video]. Youtube. [Monsanto. Las semillas del Diablo \[Documental en español\]](#)

Huergo, H. (16 de octubre de 2018). *La ONU, escupiendo el asado con sus prejuicios veganos*. *Clarín*. [La ONU, escupiendo el asado con sus prejuicios veganos](#)

Martí, M. [ManuelAlfredoMartí]. (7 de septiembre de 2019). *LA PESCA NO ES UN DEPORTE. Ahora el negocio es ridiculizar al veganismo*. [Publicación con video]. Facebook.

[La pesca no es un deporte](#)

Matija, M. [@marianamatija] (21 de agosto de 2019). *Ante los incendios del Amazonas y la sensación de impotencia que muchxs compartimos, traigo una pequeña recopilación de ideas de cosas que podemos hacer YA*. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/B1cDBgKpuDL/?igshid=1hyyjamfdxvwk>

Moyano, M. (14 de febrero de 2018). Argentina: Glifosato, cáncer, malformaciones, y niños como principales víctimas. *Cuarta posición*. [Argentina: Glifosato, cáncer, malformaciones, y niños como principales víctimas](#)

Perfil. (17 de octubre de 2019) Cristina Tejedor, coordinadora de Basta es Basta: "Nuestros chicos caen como moscas". *Perfil*. [Cristina Tejedor, coordinadora de Basta es Basta: "Nuestros chicos caen como moscas"](#)

Sánchez, I. (29 de agosto de 2019). Ni vegano ni omnívoro: para ser respetuoso con el planeta hay que comer como un 'climatarian'. *El país*.

[Ni vegano ni omnívoro: para ser respetuoso con el planeta hay que comer como un 'climatarian'](#)

Santino, A. (21 de octubre de 2019). Veganos intentaron bloquear la entrada un McDonald's y ya los mandaron a sentar. *El deforma*. [Veganos intentaron bloquear la entrada un McDonald's y ya los mandaron a sentar](#)

Sztajnszrajber, D. [@dsztajnszrajber] (14 de agosto de 2019). *Hamburguesas...* [Video]. Instagram. [Hamburguesas...](#)

Thunberg, Greta. [Hope. En pie por el planeta] (23 de septiembre de 2019). *Greta Thunberg en la cumbre de acción climática de la ONU en NY*. [Video] Youtube.

<https://www.facebook.com/hopevideosparaelcambio/videos/936910689976650/>

Valero, C. [Mundo TKM] (3 de mayo de 2019) *¿Estamos comiendo veneno? La verdad del uso de agrotóxicos | TKM Explica*. [Video]. Youtube. [¿Estamos comiendo veneno? La verdad del uso de AGROTÓXICOS | TKM Explica](#)