



Universidad
Nacional
de Córdoba

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO

Orientación Actoral – Plan 1989

DEL CINE Y LA TELEVISIÓN AL TEATRO: LA CINEMATIZACIÓN DE LA ESCENA

BRODDA
TEATRO
producciones

TESISTA: COLELLA, MARÍA CELESTE

ASESORES:

LIC. RODRIGO CUESTA

DRA. FWALA-LO MARIN

CÓRDOBA – 2022



*Al compositor de la banda sonora de mi vida y copiloto en esta misión, Fran.
A mi querida tripulación, la mejor de la galaxia: Lequi, Agus, Denis y Juli.
A la Turbina que encendió los motores de la nave espacial.
A la Loli, la guardiana estelar de la familia.
A Vale, Pau, Lucas, Bel y Agus por orbitar desde siempre conmigo.
A Cris y Marta por su apoyo incondicional y fuera de este mundo.
Y a todxs lxs pasajerxs que hicieron posible este alunizaje.
A ustedes les dedico este trabajo.*

*Ah. Y a Hollywood por hacerme creer que los sueños se hacen realidad.
Era verdad.*



ÍNDICE

ÍNDICE	3
ANTECEDENTES.....	10
Breve resumen de los films escénicos de Brodda Teatro Producciones.....	19
PRIMERA PARTE: Fundamentos teóricos	27
El procedimiento	28
La técnica y la poética.....	32
El montaje audiovisual de la escena teatral.....	35
Montaje	44
La teoría de los géneros audiovisuales.....	48
La actuación fragmentada del cine vs. la actuación continuada del teatro.....	55
La banda sonora, evocación permanente	59
El rectángulo como formato espacial.....	67
SEGUNDA PARTE: Procedimientos de cinematización de Brodda Teatro Producciones.....	72
Del cine y la televisión al teatro: La cinematización de la escena.....	72
De géneros degenerados.....	74
La parodia como procedimiento transversal a la poética “brodda”	78
La intertextualidad como motor dramaturgico y narrativo	81
La actuación, el atletismo de lo escénico	92
La banda sonora teatral.....	99
El escenario, la gran pantalla 3D	106
TERCERA PARTE: Procedimientos de cinematización de la nueva producción Gravedad .	108
Gravedad o el sueño de llevar a un argentino a la luna.....	108
Sinopsis	109
Argumento.....	110
El equipo de trabajo	116

La ciencia ficción como género dramático: la space opera teatral.....	116
El 2001 de Kubrick vs. el 2001 de la República Argentina.....	118
La actuación.....	126
Los personajes.....	127
Las reglas del juego.....	128
Los ensayos.....	129
La kinesia.....	132
Lo insólito y lo sorprendente.....	133
La Turbina, una nave espacial.....	134
Montar un film escénico.....	139
Conclusión: Reflexiones sobre la poética de Brodda Teatro Producciones.....	143
 REFERENCIAS.....	 147
 CUARTA PARTE: Carpeta técnica de Gravedad.....	 150
El guión escénico.....	151
Planta escenográfica y lumínica.....	188
Guión audiovisual y sonoro.....	215
Diseño audiovisual.....	219
Vestuario.....	222
Gastos de producción.....	227
Gráfica de difusión.....	230
Gacetilla de prensa.....	235



*Me interesa un teatro que no se
parezca al teatro.*

(Paco Giménez, 1999)

*No hago otra cosa que procesar lo que soy, lo que sé y lo que tengo,
en busca de darle entidad poética a esas cosas, a esos saberes.*

(Mauricio Kartun, 2006)

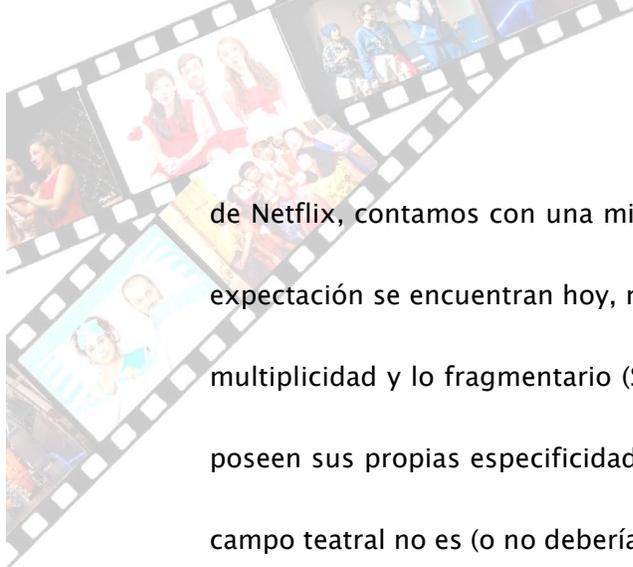


INTRODUCCIÓN

El presente escrito surge a partir del deseo de conocer y dar a conocer los procedimientos del montaje audiovisual de los que se vale Brodda Teatro Producciones para la construcción de la puesta en escena de sus obras, grupo del que soy miembro y directora hace más de ocho años.

Brodda Teatro Producciones nace en 2014 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Lic. en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. El mismo convoca e invita a artistas del medio, de diferentes escuelas de formación, para roles actorales y técnicos en sus producciones, como una forma de integración de las artes escénicas en la ciudad de Córdoba. Apuesta, de este modo, a que el cruce de miradas enriquezca a las obras y permita la apertura a nuevos públicos, habilitando al mismo tiempo un espacio de experiencias autodidactas e intercambios creativos. Las obras de teatro estrenadas por el grupo en cuestión son: “Ser de vino y no vinagre” (en co-producción con Anacletas Teatro – 2014), “Perdón, es que te amo” (2014), “Clase B: el efecto secundario” (2016), “Esperando la carroza” (2016), “Buenos Modales: el innegable placer de perder el control” (2017), “Perdón, es que te amo Vol. 2” (2019) y “Funesto. Teatro en concierto” (2019). “Brodda” se ha ganado un lugar en la plaza teatral cordobesa, con propuestas variadas que combinan parodia, humor, música, gran despliegue escenotécnico y temáticas diversas.

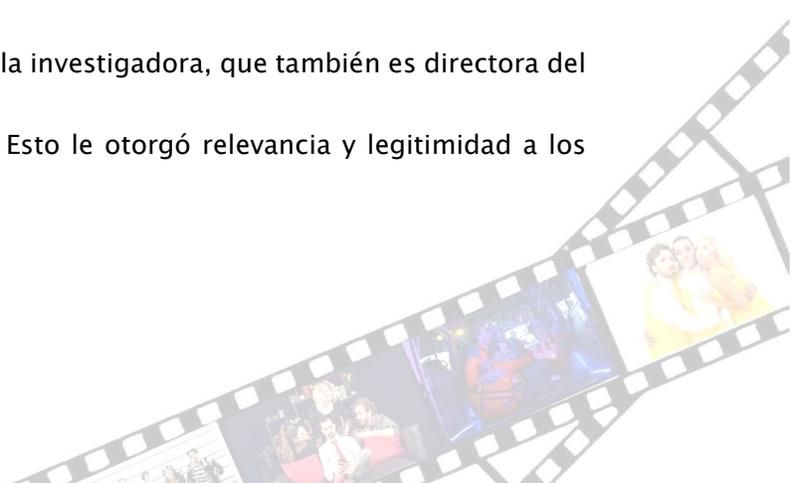
Cabe destacar que, en las puestas en escena de sus obras, se percibe una fuerte influencia del cine y la televisión, tanto en su construcción narrativa y temática como en su construcción visual y sonora. Como espectadores formados en lo audiovisual, herederos

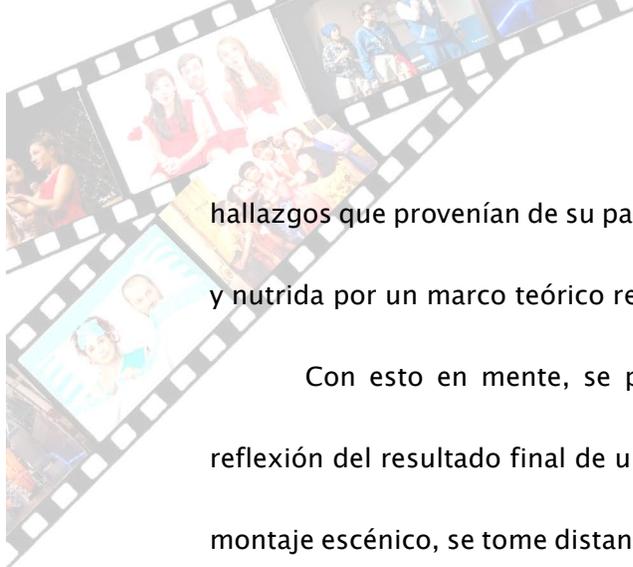


de Netflix, contamos con una mirada cada vez más crítica y exigente. Los mecanismos de expectación se encuentran hoy, más que nunca, vinculados a las nociones de pluralidad, la multiplicidad y lo fragmentario (Sánchez-Biosca, 1991, p.116). Tanto el cine como la televisión poseen sus propias especificidades expresivas y procedimentales. Esto quiere decir que el campo teatral no es (o no debería ser) ajeno a estos modos de hacer, ver y hoy. Es por este motivo que Brodda Teatro Producciones acude a la inserción de procedimientos del montaje audiovisual en la puesta en escena de sus obras: como una estrategia para acercar a públicos “no teatreros” (no especializados) y como una búsqueda y a la vez un desafío de generar nuevos lenguajes.

Por ende, este estudio se plantea como objetivo indagar analítica y escénicamente los procedimientos del lenguaje audiovisual que intervienen en la construcción de la puesta en escena de las producciones teatrales antecedentes del grupo para su posterior aplicación en el montaje de un nuevo espectáculo. Para esto es preciso, en primera instancia, una cabal comprensión de la teoría cinematográfica y televisiva que abarca la teoría de los géneros, el guión, el montaje, la actuación, la banda sonora, etc. así como también una puesta en práctica de dichas nociones y una apuesta a generar conceptos propios.

El objeto de estudio fue el proceso mismo de creación y éste determinó las metodologías de trabajo que se fueron edificando de acuerdo a las exigencias de la práctica misma, a la subjetividad y a la experiencia de la investigadora, que también es directora del grupo, y a los avances del proceso creativo. Esto le otorgó relevancia y legitimidad a los



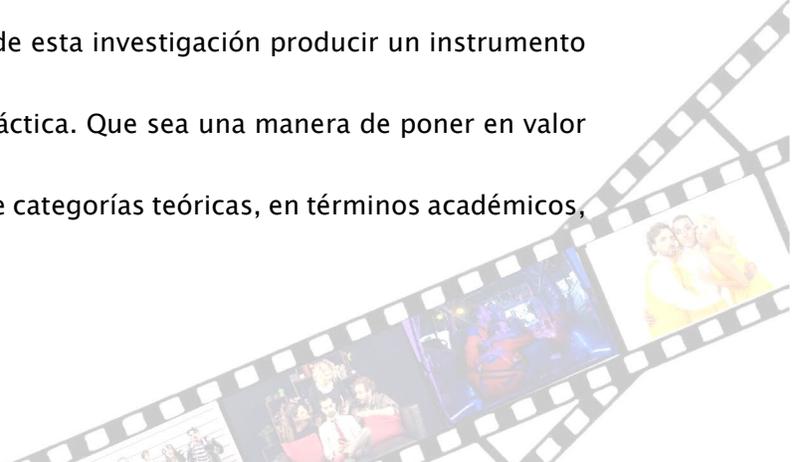


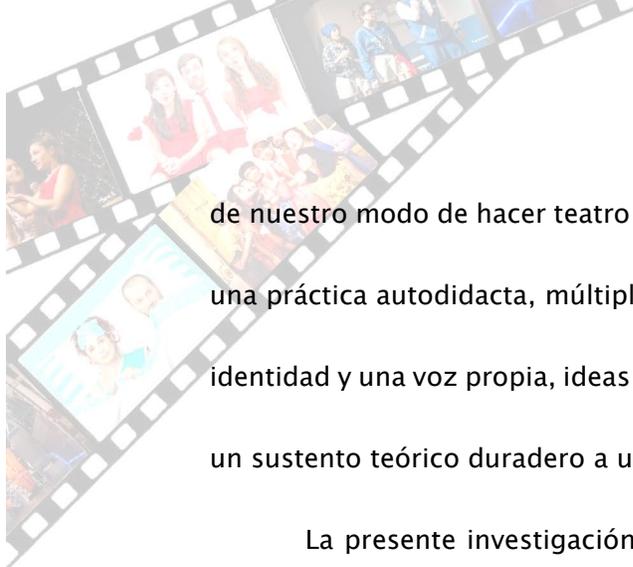
hallazgos que provenían de su particular y relativa mirada, situada en un contexto específico y nutrida por un marco teórico referencial concreto.

Con esto en mente, se planteó realizar un estudio de auto-observación y auto-reflexión del resultado final de un proceso de creación; desde el cual, una vez concluido el montaje escénico, se tome distancia para reflexionar de manera crítica el resultado obtenido a la luz del marco teórico y sus propios conceptos.

En términos metodológicos se planteó un trabajo consistente en tres fases: en primer lugar, un proceso de descripción, análisis y sistematización de los procedimientos o mecanismos del cine y la televisión de los que se valía el grupo Brodda Teatro Producciones para la construcción de sus puestas en escena; seguidamente, una segunda etapa que consistió en la creación escénica del montaje teatral de *Gravedad*, donde el material teórico previamente trabajado funcionó como insumo creativo; para finalmente, llegar a una fase de reflexión que describe, evalúa y analiza el resultado final mostrado. La determinación, denominación, comparación y análisis de esos procedimientos presentes en el conjunto de procesos creativos que lleva adelante el grupo y sus espectáculos resultantes, permitirá hallar semejanzas y diferencias, hallazgos y elecciones, continuidades y cambios que movilizará la gestación del nuevo espectáculo, *Gravedad* y permitirá, finalmente, reflexionar acerca de la poética del grupo.

Se espera, entonces, como resultado de esta investigación producir un instrumento que promueva la legitimación de la propia práctica. Que sea una manera de poner en valor el teatro de Córdoba y aliente la producción de categorías teóricas, en términos académicos,





de nuestro modo de hacer teatro y de la construcción del montaje escénico, ambos fruto de una práctica autodidacta, múltiple y diversa. Se pretende que estimule la búsqueda de una identidad y una voz propia, ideas que, para mí, configuran una poética singular y que aporte un sustento teórico duradero a una práctica tan efímera como es el teatro.

La presente investigación se organiza en cuatro partes: la primera parte plantea y desarrolla los fundamentos teóricos de la teoría y la narrativa audiovisual y su aplicación tanto en el cine y la televisión como en el teatro. En la segunda, se describen y analizan los procedimientos de “descodificación del lenguaje audiovisual” para alcanzar una posible *cinematización* de la escena, desafío que, sin nombrarlo, se plantea Brodda Teatro en el abordaje escénico de cada una de sus producciones. En la tercera parte, los mecanismos desarrollados se ponen en práctica en la construcción de una nueva puesta en escena: *Gravedad*. En cuarto lugar, se presenta el texto dramático de la obra y su carpeta técnica. Y, a modo de cierre, el arribo a una conclusión que revele una poética propia, la poética “brodda”.



ANTECEDENTES

Este proyecto busca profundizar y ampliar un campo de investigación sobre el cual no se ha teorizado lo suficiente relacionado a los aportes que la narrativa audiovisual puede brindar al teatro en términos de recodificación, entendido como el pasaje de un lenguaje al otro. Se registra un mayor número de trabajos de tesis y ensayos vinculados a los aportes que las artes escénicas han hecho al séptimo arte en términos de adaptación de textos dramáticos clásicos, que a los préstamos que el cine y la televisión hacen al teatro. Incluso los pocos que existen indagan en una búsqueda más ligada al uso de las tecnologías en las puestas. Respecto a esto, Virginia Guarinos (2003) expresa que:

Ya no se trata de usar elementos propios del lenguaje teatral para adaptarlos o transvasarlos al cine, ni tampoco de o contrario, de recurrir a procedimientos expresivos cinematográficos para ponerlos en la escena; tampoco del uso de cine proyectado en una obra de teatro, ni de la adaptación de un texto dramático al cine, que es todo lo que hasta el momento se ha venido produciendo y sobre lo que se ha venido analizando y teorizando. Estamos ante la posibilidad más remota y más escasamente producida hasta hoy, la adaptación de una película a obra de teatro, a montaje escénico. Estamos, ya sea por búsqueda de nuevos públicos para el teatro, ya de nuevos lenguajes, ante la relación integral... (p.62)

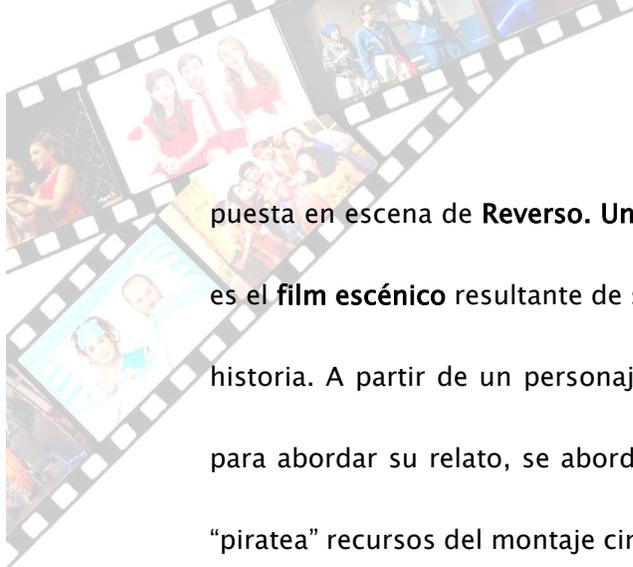
Es por ello que los trabajos finales de las licenciadas en teatro Fwala-lo Marín y Camila Pons se erigen como antecedentes de este estudio. Ambas investigaciones plantean un diálogo entre el lenguaje audiovisual y el teatral atendiendo, en el caso de la primera, a

los préstamos que toma el teatro del cine; y en el caso de la segunda, a la convivencia de ambos lenguajes en la escena.

La investigación *Piratear y recrear. Herramientas del cine al teatro* llevada a cabo por, en ese entonces la Lic. Fwala-lo Marín en 2014, propone un trabajo de **adaptación e hibridación** de procedimientos propios del cine “en pos de la construcción de un texto escénico que se permita la dinámica cinematográfica y sus claves de lectura” (p.1).

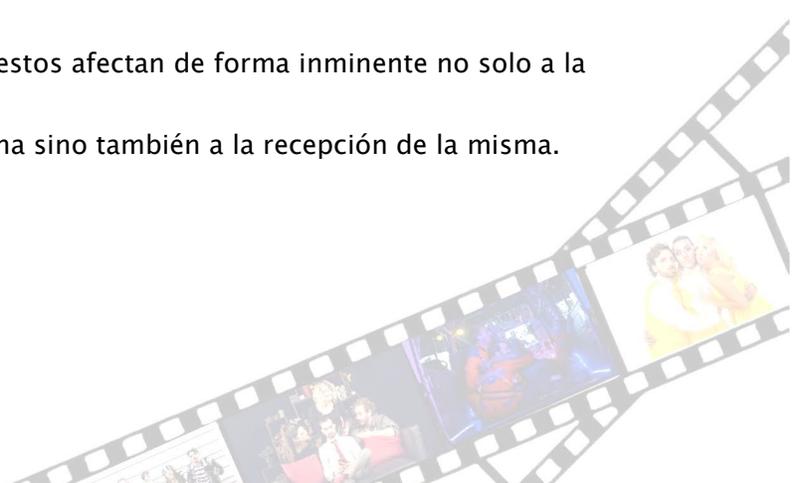


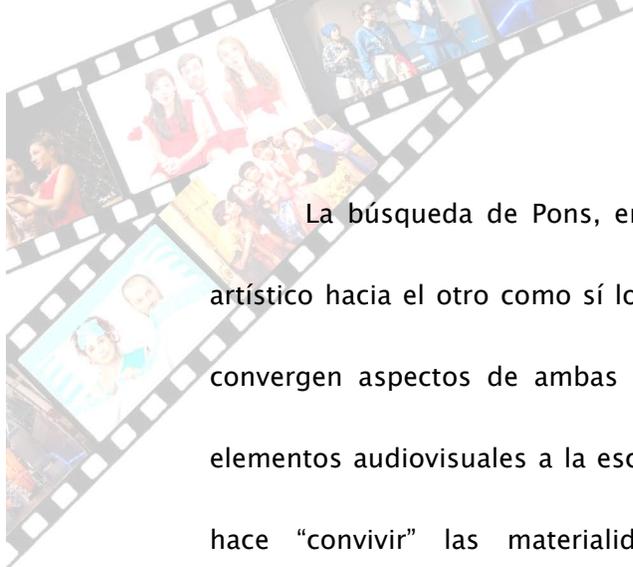
Considerando al **montaje** como principio de fabricación de la puesta en escena y como método de construcción de la lógica de sentido, Marín reconoce que los mecanismos del cine requerían adaptaciones *para “traducirse” al lenguaje teatral*. Presenta, define y sistematiza algunos procedimientos de la dirección teatral cimentados en la lógica del montaje cinematográfico que fueron elaborados a partir de la experiencia de creación de la



puesta en escena de **Reverso. Una historia de amor desde el ojo del verdulero**. “*Reverso...*” es el **film escénico** resultante de su indagación donde “pone en escena cómo se cuenta una historia. A partir de un personaje narrador que va llevando adelante distintas estrategias para abordar su relato, se aborda la historia de una pareja” (Marín; 2017; p. 97). La obra “piratea” recursos del montaje cinematográfico para que las herramientas del cine permitan ver teatro desde la mirada que, como espectadores, ya tenemos entrenada en la pluralidad, lo fragmentario y la multiplicidad.

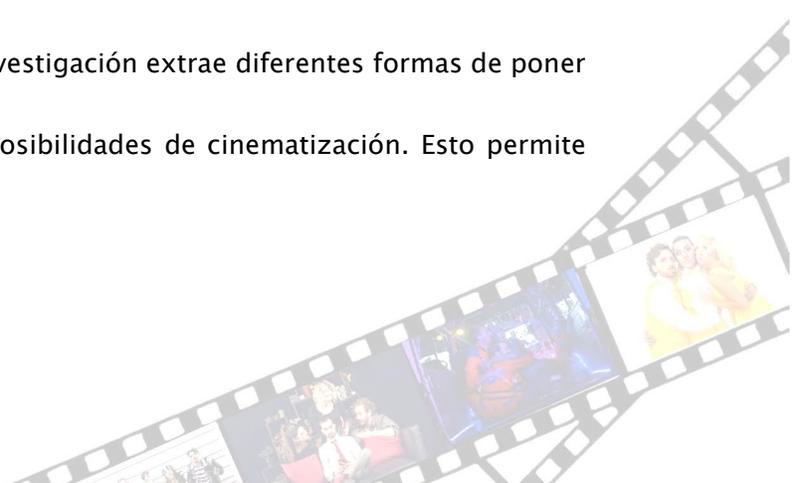
Por otro lado, el trabajo realizado por la Lic. Camila Andrea Pons titulado “*Montaje y yuxtaposición visual en la construcción escénica*” en el año 2021, plantea un trabajo de investigación y creación que indaga acerca de la **convivencia** y **convergencia** de conceptos y procedimientos teatrales y audiovisuales en la producción de una puesta en escena. Para ello propone al **montaje** como “el hilo conductor” que organiza, cruza y articula las materialidades que cada disciplina ofrece. Y toma como punto de partida “la **yuxtaposición** de elementos audiovisuales y lenguajes pertenecientes al teatro y al cine, canalizados a través del montaje” (2021, p. 3). Este procedimiento origina una multiplicidad de capas y componentes audiovisuales superpuestos, que complejizan el tejido escénico presentado al espectador y amplía las posibilidades de lectura. La propuesta escénica resultante de este estudio es **B Side**. En esta obra se evidencia la experimentación en el uso de tecnologías propias del cine, como proyecciones y cómo estos afectan de forma inminente no solo a la construcción de la obra como puesta en escena sino también a la recepción de la misma.

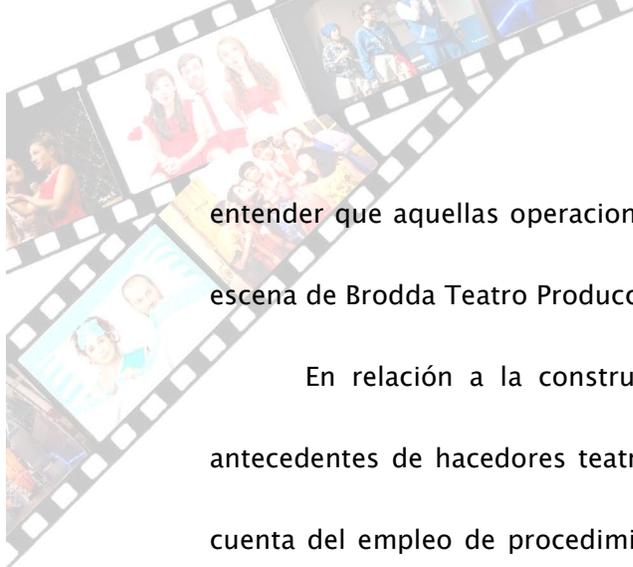




La búsqueda de Pons, entonces, no pasa por “adaptar” conceptos de un campo artístico hacia el otro como sí lo hace el de Marín. En *Gravedad* y en este trabajo escrito convergen aspectos de ambas investigaciones. Por un lado, adopta, adapta y traduce elementos audiovisuales a la escena teatral como lo hace Marín en *“Reverso”* y, por otro, hace “convivir” las materialidades “puras” de ambas disciplinas, cruzándolas y yuxtaponiéndolas mediante el montaje como *B Side*. La nueva producción de Brodda Teatro da cuenta de la **hibridación** de los lenguajes donde el rol de la dirección es quien organiza y articula sus distintos sistemas significantes.

Por otra parte, resulta pertinente citar la tesis de la chilena Mabel Susana Marín Ureña, del año 2016, titulada *Cinematizando la escena: Traslación de elementos del lenguaje cinematográfico al lenguaje teatral: plano y montaje* de la Universidad de Chile. Su búsqueda se enfoca en la **traslación** de componentes del lenguaje audiovisual al lenguaje escénico, reparando exclusivamente en el plano y el montaje. Este procedimiento implica un proceso de **descodificación** que examina “las reglas básicas del código presente en el lenguaje cinematográfico para poder transponer éstas en el lenguaje teatral” (2016; p.7) como una forma de enriquecer la visualidad de la escena. Para ello describe y analiza una serie de procedimientos para alcanzar una posible **cinematización** de la escena, concepto que toma del director y dramaturgo chileno Ramón Griffero, cuyas producciones se constituyen como su objeto de estudio. Su investigación extrae diferentes formas de poner en relación cine y teatro y explora nuevas posibilidades de cinematización. Esto permite

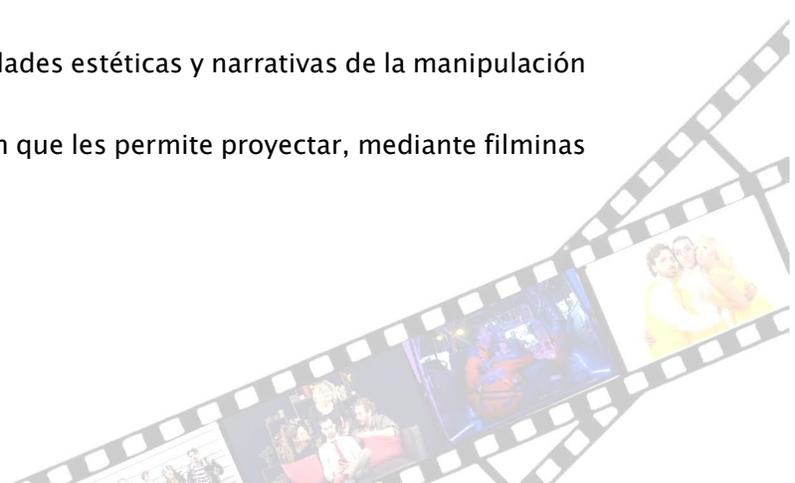




entender que aquellas operaciones que tienen lugar en la construcción de las puestas en escena de Brodda Teatro Producciones son procedimientos de **cinematización**.

En relación a la construcción escénica de *Gravedad* se pueden mencionar dos antecedentes de hacedores teatrales locales que se animaron a abordar el género y dan cuenta del empleo de procedimientos de cinematización en los distintos lenguajes de la escena como la actuación, la dramaturgia, la escenografía, la iluminación, la sonoridad y la visualidad, etc., organizados según criterios provenientes del montaje audiovisual:

La mortadela cuántica (2017 – Teatro La Calle), del grupo Frutopía Teatro, con la dirección de Martín Wernicke y Nicolás De Angeli, se planteó como "una distopía cordobesa de humor futurista". Situada en el año 2755, después de una segunda guerra solar, el planeta entero quedó destruido y sólo sobrevivió Córdoba flotando por el espacio, poblada por mutantes y dominada por la perversa corporación "Unicorpo" que produce alimentos genéticamente modificados. Pero un grupo rebelde se consolida como la resistencia, los Checu, y envían a una de sus soldados a conseguir la mortadela cuántica, viajar al pasado, reproducirse y así salvar al mundo. Una oda a la estética de lo berreta, al absurdo y la sátira, la obra realiza una crítica al capitalismo y a las tendencias sociales, económicas y políticas de nuestro contexto actual y las extrapola en finales apocalípticos, funcionando como una advertencia o una alerta a la cual atender como sujetos sociales. A nivel escenotécnico, *La mortadela cuántica* profundiza en las posibilidades estéticas y narrativas de la manipulación de los títeres y el recurso de la retroproyección que les permite proyectar, mediante filmas



transparentes y en vivo, imágenes fijas con color, en contraposición a una proyección digital o de nuevas tecnologías como una forma de potenciar la contradicción del “humor futurista”.

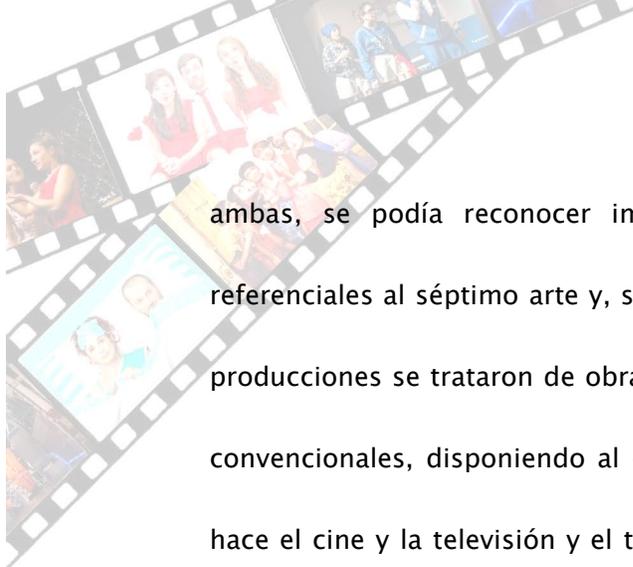


Por otra parte, *Un punto azul pálido en la oscuridad* (2021- Espacio Blick), con la dramaturgia y dirección de Ariel Dávila, se plantea como una comedia distópica con tintes de telenovela en el que una familia del futuro vive encerrada porque el mundo exterior fue arrasado por el cambio climático. La obra está inspirada en el título *Un punto azul pálido* de Carl Sagan, el libro de divulgación científica basado en la imagen tomada el 5 de febrero de 1990 del *Voyager 1* en la que se veía la Tierra desde 6.000 millones de kilómetros, la más lejana de la historia. La propuesta escénica cuenta con un dispositivo de *video mapping* que representa una “*casa inteligente*” y las *proyecciones* dan vida a una inteligencia artificial

que desafía y pone a prueba a sus propietarias. La obra reflexiona sobre el género, los cuerpos, la tecnología y el medio ambiente en un futuro no muy lejano, a la vez que se pregunta sobre el rol de la mujer en una sociedad avanzada tecnológicamente.

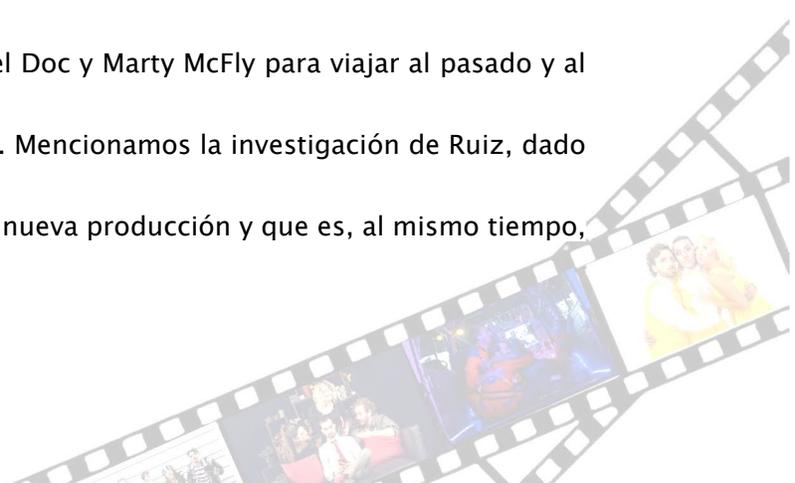


Si bien *Gravedad* es una obra de ciencia ficción sobre astronautas y naves espaciales, comparte con las otras la hibridación de lenguajes de ambas disciplinas, la parodia y el humor como procedimientos transversales a sus poéticas, un apuesta técnica y escenográfica arriesgada por el uso de dispositivos audiovisuales, lumínicos, sonoros y efectos especiales, la creatividad en la construcción y manipulación de utilería, entre otros procedimientos de cinematización. Tanto *Gravedad* como *La mortadela cuántica* y *Un punto azul pálido en la oscuridad* buscan crear artesanalmente ciencia ficción. Si bien la dramaturgia de ambas obras fue realizada por los grupos o algún miembro de ellos, en



ambas, se podía reconocer imágenes, personajes, música y situaciones icónicas o referenciales al séptimo arte y, sobre todo, al género cinematográfico en cuestión. Dichas producciones se trataron de obras que fueron montadas en salas de teatro independiente convencionales, disponiendo al espacio escénico frente al espacio espectadorial como lo hace el cine y la televisión y el teatro más clásico. Brodda Teatro marca una diferencia al proponer un recorte visual de la escena que convive, además, con diferentes planos, procurando una amplificación de la mirada del público.

Es por eso que cabe destacar la producción resultante del trabajo de investigación de Alexis Mariano Ruiz, su Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, que se llamó *"Intervalo 171"*, estrenada en 2019. Su búsqueda indaga sobre las nociones de "espacio reducido", "teatro de inmersión" y "teatro en movimiento". La obra se desarrollaba en un automóvil que circulaba por distintos puntos de la ciudad de Córdoba, en donde participaban 4 espectadores por función. A lo largo del recorrido se tomaba a la ciudad como un protagonista más en el que los edificios y los transeúntes se resignificaban, pasaban a ser escenarios y personajes espontáneamente y se volvían parte de la trama. Se trataba de una experiencia ficcional que invitaba a mirar la realidad cotidiana con otros ojos. El automóvil era la Nave DNS703 y se encontraba equipada con sistema de iluminación y sonido, micrófonos, auriculares y registro de video, con reminiscencias estéticas al DeLorean DMC-12 utilizado por el Doc y Marty McFly para viajar al pasado y al futuro en la trilogía de *Back To Future* (1985). Mencionamos la investigación de Ruiz, dado que el el dispositivo escénico que contiene la nueva producción y que es, al mismo tiempo,



escenario y escenografía tiene lugar en un vehículo minibús, tipo furgoneta, Mercedes Benz Sprinter 413 Modelo 2008, bautizado como “La Turbina”. Equipada con luminarias, pantalla, sonido, auriculares, máquina de humo, máquina de burbujas, micrófonos, etc., “La Turbina” funciona como un escenario móvil para la presentación de espectáculos artísticos variados y, en este caso, se configura como la nave espacial, la “*Nave Estanislao*” que contiene a la tripulación argentina de astronautas que mandan a destruir la luna. Este móvil pertenece a *Proyecto Turbina*, un grupo de hacedores (del que Alexis Ruiz forma parte) con quienes se planteó un trabajo colaborativo, una co-producción, para la concreción del proyecto de *Gravedad*.



Breve resumen de los films escénicos de Brodda Teatro Producciones

La ópera prima: "Perdón, es que te amo" (2014)

El grupo en cuestión nace por y para la creación de este espectáculo en 2014, enmarcado en la cátedra de Producción III, la producción escénica de Cuarto Año de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Dicha obra contó con el asesoramiento técnico y artístico de los docentes titulares Lic. Roberto Videla y el Lic. Rodrigo Cuesta. Compartían la escena, por aquel entonces, los/las estudiantes María José Ugrin, Laura Agüero y Rodrigo Brunelli, con la dirección de Celeste Colella. El proceso creativo comenzó en diciembre del 2013 y se extendió todo el 2014 hasta estrenarse en noviembre de ese año en la sala El Cuenco Teatro.

En *formato stand up teatral* y a puro rojo y blanco, "Perdón, es que te amo" reunía a tres actores/personajes, en un jardín de pasto y flores de mentira, a desarrollar teorías y realizar demostraciones acerca de la cursilería, el amor idílico y los vínculos amorosos. Al mismo tiempo, pone en diálogo y tensión estas





suposiciones con una pregunta propuesta en un artículo periodístico vagamente profundizado “*¿Las películas románticas perjudican seriamente las relaciones de pareja?*” y sus propias experiencias personales, lo que ocasiona que, a medida que avanza la trama, se alternen las dimensiones de ficción y realidad y se desdibujan los límites entre actor/actriz y personaje. Su sinopsis profesora:

Tres actores son convocados a realizar un minucioso análisis sobre la cursilería. ¿Qué es ser cursi? Recurriendo a la re-presentación de aquellos ‘lugares comunes’ que ‘legitiman’ la constitución de una pareja, prestando exagerada atención a los ‘detallitos’, definiendo y clasificando una serie de ‘prolocotos’ que los enamorados ‘deben’ cumplir y parodiando famosas escenas de comedias románticas y musicales, estos ‘cursis’ invitan al espectador a identificarse, a reírse... y hasta avergonzarse de sí mismos. El problema empieza cuando la realidad supera la ficción.... Ilusiones desilusionadas, sueños despedazados, verdades vomitadas sobre un pasto de mentiritas, dejan al descubierto las más oscuras historias y miserias del ser humano.

En tono humorístico, este film escénico conjugó el melodrama y la parodia, valiéndose de canciones y coreografías, de cambios de vestuarios y utilería para recrear el



Puesta en escena de “PERDÓN, es que te amo” (2014).
Registro de Ignacio Arnulfo.

sus perspectivas de la vida y del amor; era un refugio para disimular sus miedos y sufrimientos. Cuando la máscara no podía sostenerse más, los personajes se resquebrajan dejando entrever sus verdaderas preocupaciones.

“cuento de hadas”.

Constantemente entraba en conflicto la ilusión del cuento con la crudeza de la realidad, donde la ilusión se hacía trizas. La cursilería era una cortina que ocultaba la verdadera faceta de los personajes,

La teen comedy “Clase B: el efecto secundario” (2016)

*“Y esos niños a los que escupes mientras intentas cambiar sus mundos,
son inmunes a tus preguntas... Saben de sobra lo que les está pasando”*

(Malísima traducción de Changes, de David Bowie)



Puesta en escena de “Clase B: el efecto secundario” (2016). Registro de Alejandra Córdoba.

Este espectáculo también estuvo enmarcado en la producción de Cuarto Año de la Licenciatura en Teatro de la UNC de los estudiantes Manuela Theiler, Federico Perez y Victoria Perez, quienes compartían el

escenario. Convocaron para la dirección a Celeste Colella y a Rodrigo Brunelli como técnico y también contó con el asesoramiento artístico y técnico de los docentes Lic. Roberto Videla y Lic. Rodrigo Cuesta. En formato *thriller teatral*, BT se tiñe de azul y blanco en “Clase B: el efecto secundario”, film escénico que parodiaba el género de la “comedia para adolescentes norteamericana”. Contaba con la presencia de personajes estereotipos (la porrista, el “nerd”, el “bully” o matón), el empleo del lenguaje (doblaje) neutro, numerosos cambios de vestuarios y pelucas, canciones, coreografías y escenas célebres de películas y series referentes del género. La acción tenía lugar en un aula de una escuela secundaria (“preparatoria”) ficticia, en donde los tres actores realizaban un desdoblamiento de dos personajes cada uno (popular–nerd) dando lugar a los seis personajes protagonistas de esta historia. Su sinopsis expresaba:

Seis adolescentes ansiosos por crecer intentan afrontar los cambios de la edad y no perder el control de sí mismos, en una escuela secundaria donde las apariencias, los secretos, las bromas pesadas y los rumores complican la convivencia tornándose cruel, violenta y hasta autodestructiva.

La trama oscilaba desde el sostenimiento de ese universo ficcional y cliché y la ruptura, por momentos, de esa ilusión acartonada y superficial, al contrastar y extrapolar con las circunstancias de la realidad social de las escuelas secundarias en la Córdoba de ese momento, de ese 2016. Además, la obra entra en tensión y diálogo con la temática de “terrorismo escolar” y con un caso en particular ocurrido en nuestro país, conocido como “la masacre de Carmen de Patagones”: en el que un estudiante de 15 años, Rafael “Juniors” Solís, disparó y mató a tres de sus compañeros e hirió a otro cinco, en el aula del primer año de la secundaria en la escuela Islas Malvinas de la localidad Carmen de Patagones, provincia de Buenos Aires, en el año 2004. De esta manera, la obra deviene de una comedia de enredos a un thriller oscuro,



en el que los personajes se van resquebrajando como estereotipos “yanquis”, dejando al descubierto a estudiantes adolescentes argentinos, temerosos y confundidos.

La secuela: “Perdón, es que te amo Vol. 2” (2019)

Cinco años después, el grupo se pinta de amarillo y blanco y estrena la secuela de “Perdón, es que te amo”. Como la industria cinematográfica con un éxito taquillero, como



la industria televisiva cuando el piloto gusta y sacan una temporada completa, BT se permitió crear la segunda parte de su ópera prima. Con las

actuaciones de Lucas Leiva, María Belén Raviolo y el retorno de Rodrigo Brunelli (protagonista de la primera), la producción transgrede el ámbito universitario y se estrena, luego de dos años de proceso creativo, en junio de 2019 en El Cuenco Teatro.

En formato de *zapping teatral*, BT conjuga la parodia y el musical como motor de la trama. A partir de fragmentos de guiones, de personajes icónicos y de escenas célebres de series de televisión y largometrajes referentes del género, recrean el universo lleno de



Puesta en escena de "PERDÓN, es que te amo Vol. 2" (2019).
Registro de Nicolás Alegre.

clichés de una comedia romántica de Hollywood ochentosa y/o noventera. Simultáneamente Brodda Teatro ridiculiza y abraza, al mismo tiempo, estas películas y series que son "pura fórmula para el éxito", y se burla de ella de

innumerables y divertidas maneras.

La sinopsis invita a ver a:

*Una chica, un chico y una chique, escépticos en cuestiones del amor, están atrapad@s en una comedia romántica teatral de dos estrellas y media. Cuando en la gran pantalla las parejas logran reconciliar sus diferencias con el gran beso del final, estos tres personajes descubren que, en la realidad, las cosas no se resuelven tan sencillamente. Una sátira al amor que Hollywood pretende hacernos pasar como verdadero, ese que está repleto de momentos mágicos cursis, romances idílicos y coincidencias poco probab... QUE NO TE VAN A PASAR EN LA P*** VIDAAAA!*

El grupo se propuso el desafío de diseccionar el género, torcer algunas patrones narrativos de sus tramas más representativas, de cruzar personajes e historias nunca antes cruzados y representar situaciones trilladas de los films y series intercaladas por escenas de musicales famosos. Los personajes saltan de una ficción a otra todo el tiempo, de un universo a otro con infinidad de cambios de vestuarios, de pelucas y de luces. El juego actoral se evidencia en la constante entrada y salida/arreglo y desarme de personajes y escenarios evocados. Ver la obra era como hacer “zapping”, como cambiar de canal rápida y continuamente con el control remoto. O ver el catálogo de Netflix.

En esta oportunidad, el grupo realiza un homenaje al género pero también un reproche. La obra critica los clichés y mitos del amor romántico que “venden” esas superproducciones, propias de las décadas del 80 y 90, que han quedado “viejas” con su concepción patriarcal y heteronormativa, del amor heterosexual y roles y estereotipos



sexistas. Por lo que “Perdón 2”, como llama el grupo a su espectáculo, plantea un contraste entre esa visión y proyecta una *actualización* de esos estándares, mediante diversos mecanismos, con una mirada más inclusiva sobre el amor, con perspectiva de género, atendiendo a las disidencias sexuales y feminismos.



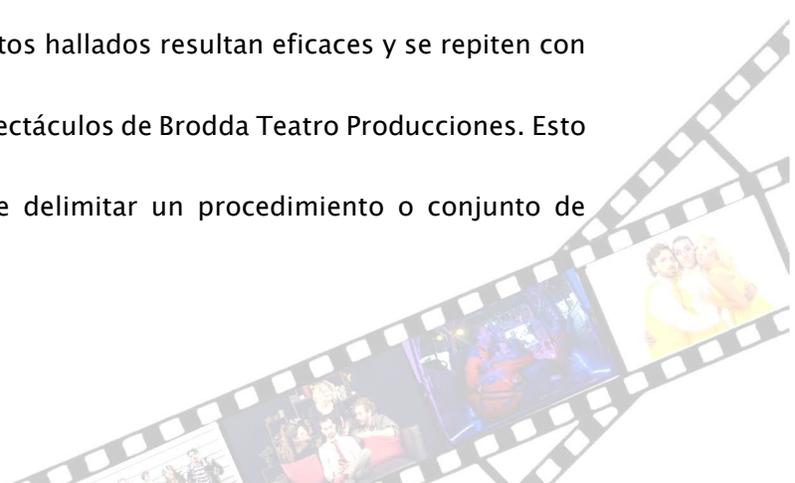
Los tres films escénicos de Brodda Teatro Producciones presentan características comunes entre sí que dan lugar a la definición de nociones o *ideas* particulares respecto a su construcción dramática, a su estética, a las temáticas y géneros que aborda, al montaje, etc. que están claramente influenciados por el cine y la televisión. Estas nociones delatan una serie de *técnicas* cuya fórmula denota cierta eficacia y se repite a lo largo de los procesos creativos del grupo (como lo hace la industria audiovisual hollywoodense que el grupo parodia). Esto devela, sin lugar a dudas, una poética singular, la poética “Brodda”.

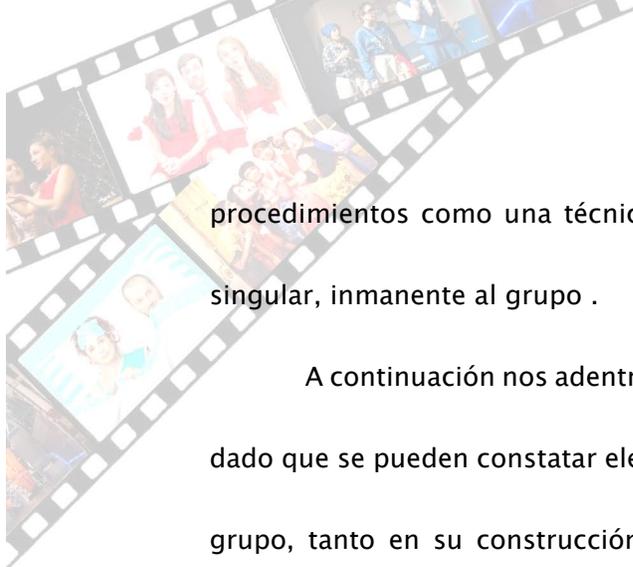
PRIMERA PARTE: Fundamentos teóricos

En este apartado se pondrán en consideración aquellos conceptos teóricos que favorecen a una mayor comprensión del desarrollo de esta investigación guiada por la propia práctica.

En primer lugar, se abordará la noción de procedimiento que se erige como el objeto de estudio, análisis y sistematización. Reparar en este concepto permite reconocerlo como motor que pone en marcha, a través de un juego regido por determinadas reglas, el funcionamiento de la maquinaria que significa la puesta en escena.

En una segunda parada, se repara en los conceptos de técnica y poética, con la intención de verificar si aquellos procedimientos hallados resultan eficaces y se repiten con determinada periodicidad en los distintos espectáculos de Brodda Teatro Producciones. Esto tiene como finalidad comprobar si se puede delimitar un procedimiento o conjunto de





procedimientos como una técnica y, por ende, si admite vislumbrar una idea de poética singular, immanente al grupo .

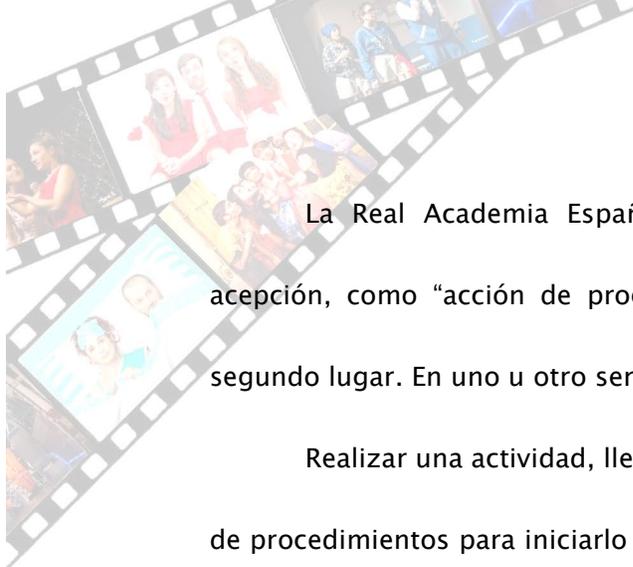
A continuación nos adentraremos en la teoría de la narrativa y el lenguaje audiovisual dado que se pueden constatar elementos de esta naturaleza en los productos escénicos del grupo, tanto en su construcción narrativa y temática como en su construcción visual y sonora. Por eso este desarrollo tiene el objetivo de dar a conocer cómo el grupo interpreta todos aquellos términos ligados al montaje del séptimo arte y de la pantalla chica: imagen, plano, escena, secuencia, elipsis, enlaces y transiciones, entre otros. En cada apartado se hará hincapié en su aplicación tanto en el audiovisual como en la escena teatral. Por consiguiente, nos explayaremos en la teoría de los géneros que da cuenta de los intereses temáticos, políticos y la idiosincrasia del grupo en cuestión.

Finalmente se atenderá a la actuación, a la música y al espacio y su abordaje en cada una de las disciplinas. Dichos elementos seleccionados se consideran ingredientes fundamentales para pensar la producción artística de Brodda a nivel estético y expresivo.

El procedimiento

*El procedimiento existe siempre, y con relativa sencillez
(...) Lo difícil es nombrarlo
(Rafael Spregelburd, 2001, p. 111)*



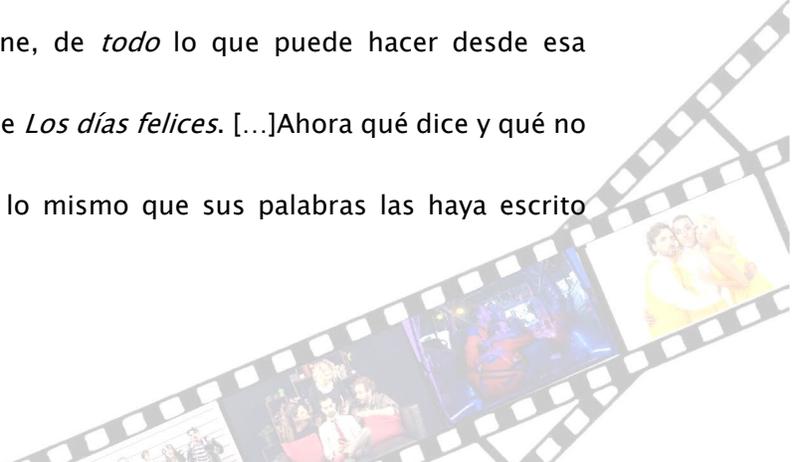


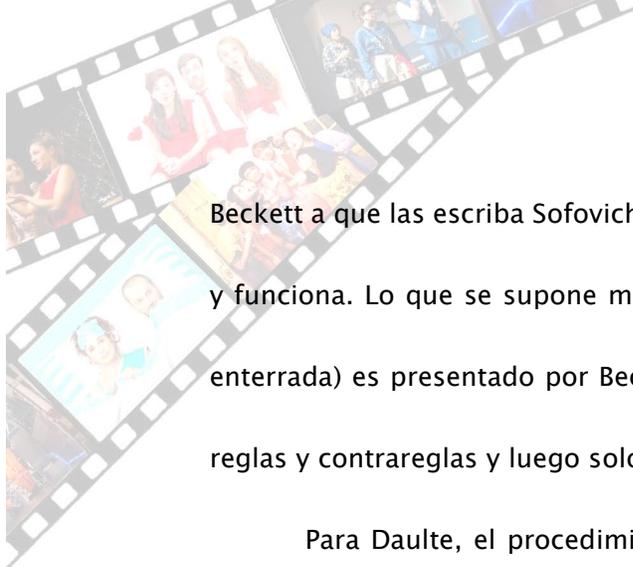
La Real Academia Española define la palabra “procedimiento”, en su primera acepción, como “acción de proceder” y como “método de ejecutar algunas cosas”, en segundo lugar. En uno u otro sentido implica movimiento, avance, accionar, hacer.

Realizar una actividad, llevar adelante un proceso, implica siempre aplicar una serie de procedimientos para iniciarlo para que conduzca hacia algún fin. En el proceso creativo que va desde un texto/idea/imagen/música, etc. hasta su puesta en escena todo creador-hacedor procede de diferentes maneras, guiado por su experiencia previa, sus saberes, su intuición. Resulta interesante, y difícil a la vez, poder reconocer ese “proceder” en cada momento del proceso, generar una suerte de sistematización (palabra rara, casi ajena, si de arte hablamos), ponerle nombre a aquellas prácticas que tienen lugar en el abordaje del trabajo escénico.

En *Juego y Compromiso*, el director y dramaturgo argentino Javier Daulte toma las obras *Los días felices* y *Final de partida* de Samuel Beckett para explicar la naturaleza del procedimiento:

Basta poner a una actriz que nunca haya leído a Beckett sobre un escenario, inmovilizarla de la cintura para abajo, darle una bolsa o cartera [...] luego le decimos que haga y diga lo que pueda y quiera, siempre y cuando nunca enuncie ni denuncie su obvia condición de inmovilidad de la cintura para abajo, sino que muy por el contrario se ufane de las extraordinarias posibilidades que tiene, de *todo* lo que puede hacer desde esa posición. Bien, allí tendremos el primer acto de *Los días felices*. [...] Ahora qué dice y qué no dice Winnie es otro tema, y sin duda no es lo mismo que sus palabras las haya escrito



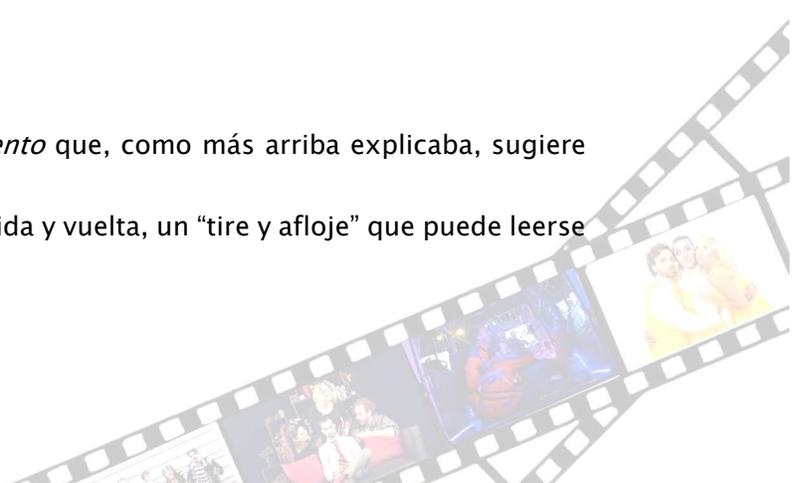


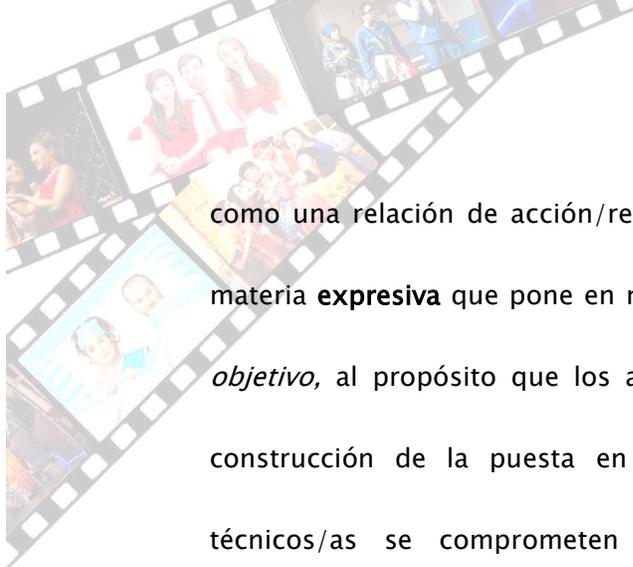
Beckett a que las escriba Sofovich, pero aun así el mecanismo es indiferente a esta cuestión y funciona. Lo que se supone más emblemático de la pieza (el hecho de que Winnie esté enterrada) es presentado por Beckett como una convención; esa es su genialidad. Plantea reglas y contrareglas y luego solo se limita a seguirlas (2010, p. 3).

Para Daulte, el procedimiento es la resultante de la combinación de las “reglas” o leyes planteadas para/dentro del mundo de la obra y un “juego” propuesto totalmente tendencioso. Esto da lugar a un mecanismo que sólo se limita a cumplir con esas reglas y juegos y que “funciona”, más allá de su contenido, potenciando su riqueza creativa: “Las reglas son las que son porque sí. La regla no se cuestiona, se acepta” (2010, p. 124), concepción análoga a los a los “sí mágicos” stanislavskianos.

Una de las frases a la que recorro desde mi rol de directora en las producciones de Brodda Teatro es “Los límites permiten trabajar en profundidad”. Es en esa instancia donde las consignas y los ejercicios son el puntapié inicial para la configuración de un procedimiento. Dichas prácticas siempre están supeditadas al “mundo reglado” que propone el género, la idea o la temática que se busca indagar para construir la obra. Esa es, en términos de Daulte, la materia **narrativa** indispensable sin la cual el *procedimiento* no puede ponerse en marcha. Y agrega: “A un *procedimiento* le *conviene* un argumento para que lo ponga en funcionamiento y a la vez lo disimule dándole otra apariencia. El argumento disfraza al *procedimiento*” (2010, p. 125).

Si desglosamos la palabra *procedimiento* que, como más arriba explicaba, sugiere una idea de movimiento: “pro-ceder”, hay un ida y vuelta, un “tire y afloje” que puede leerse

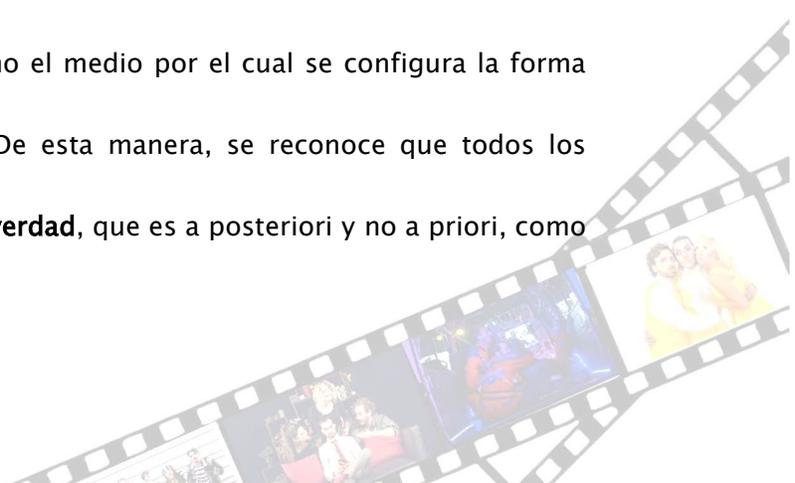


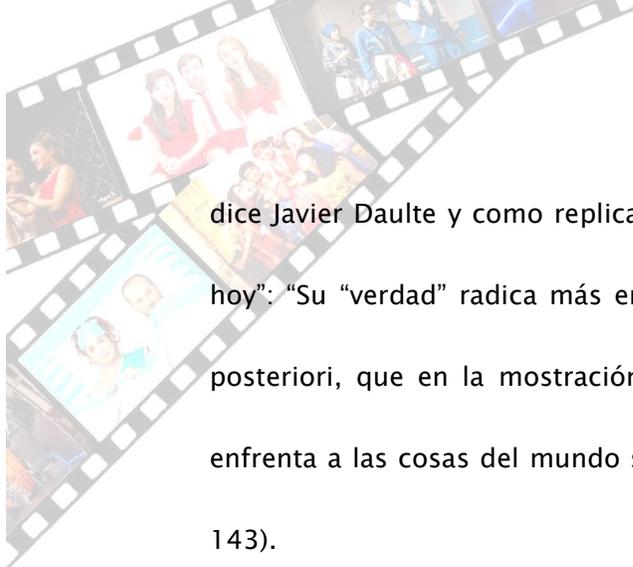


como una relación de acción/reacción, de causa/efecto, de dar/ceder. Esa tensión es la materia **expresiva** que pone en marcha el procedimiento y que está ligada a la noción de *objetivo*, al propósito que los actores/actrices/personajes tienen en el momento de la construcción de la puesta en escena. Tanto actores/actrices como directores/as y técnicos/as se comprometen y se convierten en elementos que garantizan el funcionamiento del procedimiento para la concreción del objetivo de la obra que, tanto para Daulte como para Brodda Teatro, es uno: “hacer eficaz el juego” (2010, p. 126). El objetivo es cómplice y motor del mecanismo de la escena.

Por otro lado, el dramaturgo y director bonaerense Rafael Spregelburd afirma en una entrevista realizada en la Universidad Nacional de Cuyo que hay que “admitir un poco que solo se puede trabajar con la forma. Pero trabajo con lo formal para referir a aquello que la forma no puede decir en sí misma, lo que yo llamo el sentido [...]”. El abordaje de un procedimiento está intrínsecamente ligado a la **forma**. Esto puede verse reflejado en los mecanismos de articulación y cruce de los distintos soportes escénicos que hacen a la construcción de la puesta en escena, es decir, todos ellos organizan la *forma* de la obra.

“Dentro de un proceso creativo hablar de procedimientos es acercarse a la idea de la voluntad de dar forma, y que la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del **contenido**” (2001, p.112), expone Spregelburd. Esta “voluntad de dar forma” permite pensar al procedimiento como el medio por el cual se configura la forma que, a posterior, se llenará de contenido. De esta manera, se reconoce que todos los procedimientos conducen a un sentido, una **verdad**, que es a posteriori y no a priori, como



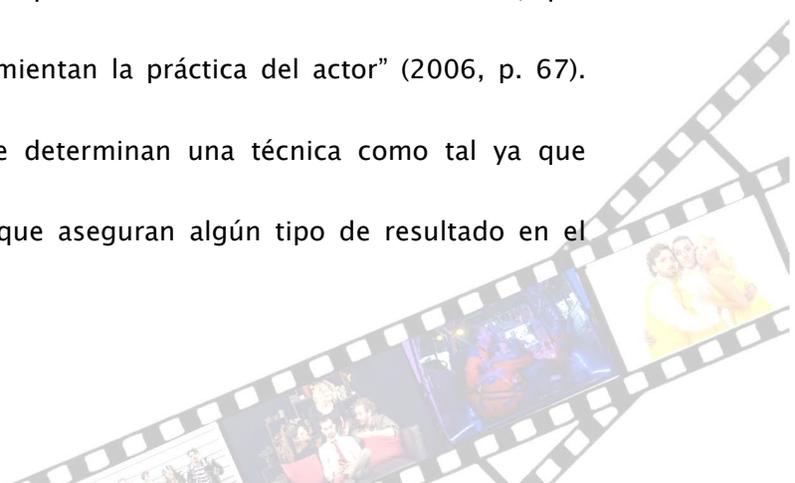


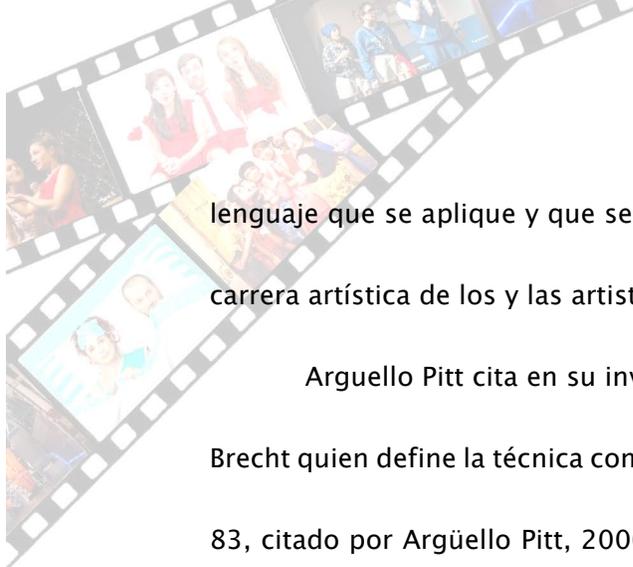
dice Javier Daulte y como replica Spregelburd al referirse al teatro “más vivo que se hace hoy”: “Su “verdad” radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos a posteriori, que en la mostración de verdades conocidas a priori. (...) El teatro que nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación” (Spregelburd, 2001, p. 142–143).

La técnica y la poética

Las producciones de Brodda Teatro denotan un modo de hacer específico y reconocible para conseguir un resultado determinado. Que puede repetirse (o no) y ser provechoso (o no) en el abordaje de distintos procesos, con algo de eficacia comprobable (o no). Desde mi perspectiva, cuando un procedimiento resulta eficaz y eficiente, cuando se ha utilizado en más de una oportunidad, se puede arriesgar que estamos frente a una **técnica**.

Respecto a esto, el docente universitario e investigador cordobés Cipriano Arguello Pitt reflexiona acerca de la tendencia contemporánea del teatro occidental de tomar ciertos aspectos técnicos y expresivos del teatro oriental. Y considera que este acontecimiento se debe a que “a la larga tradición de este último para generar aspectos que se presentan como imperecederos y repetibles, que garantizan la posibilidad de fundar bases técnicas, que renueven lo expresivo y la técnica y que cimientan la práctica del actor” (2006, p. 67). Imperecedero y repetible son adjetivos que determinan una técnica como tal ya que proponen una fuente perenne de recursos que aseguran algún tipo de resultado en el



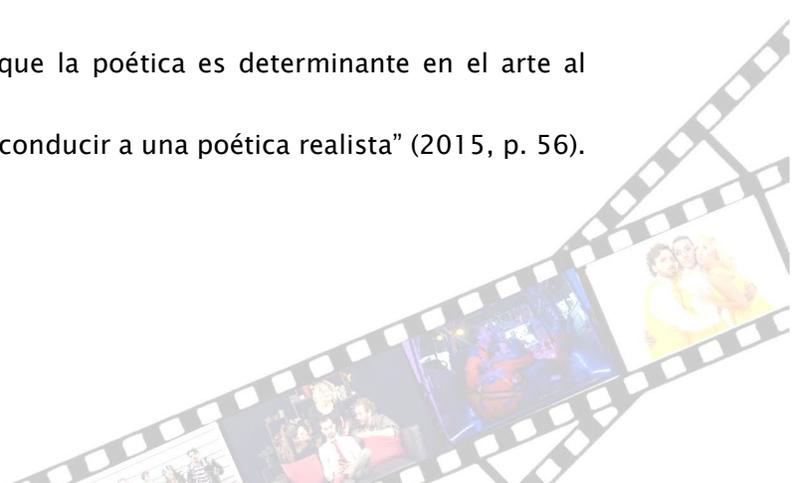


lenguaje que se aplique y que se acopian y se transforman a lo largo de la experiencia y la carrera artística de los y las artistas.

Arguello Pitt cita en su investigación la frase del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht quien define la técnica como “una manera de formular, de ver y de componer” (1982–83, citado por Argüello Pitt, 2006, p. 46). Esta concepción da cuenta de que es trabajo de la dirección y de los actores y las actrices el de unir fragmentos y componer.

El escritor y pedagogo tucumano Raúl Serrano, al referirse a sí mismo como un continuador de la técnica stanislavskiana en “Técnicas actorales contemporáneas” hace consciente las limitaciones que implica el trabajo (en este caso la enseñanza) de esa técnica: “Yo formo actores y elijo la técnica del realismo (...) No la elijo porque sea la mejor, sino porque es la más útil en este momento” (Rosenzvaig, 2015, p. 56). Sin embargo, el estudio y la sistematización, desde la observación y la experimentación, de esos procedimientos sobrevendrá en una serie de técnicas que se acopian a lo largo del tiempo y que servirán de instrumento para el abordaje del trabajo escénico de Brodda Teatro. Por supuesto que la aplicación de dichas técnicas pueden dar en mayor o menor medida el resultado deseado/esperado, pero al menos se convierten en puntos de partida, en posibles resortes para construir, que llevan el germen de “lo posible”. Aventurarse a definir técnicas promueve e invita la legitimación de la propia práctica.

Respecto a esto, Serrano manifiesta que la poética es determinante en el arte al afirmar que “Una técnica stanislavskiana va a conducir a una poética realista” (2015, p. 56).



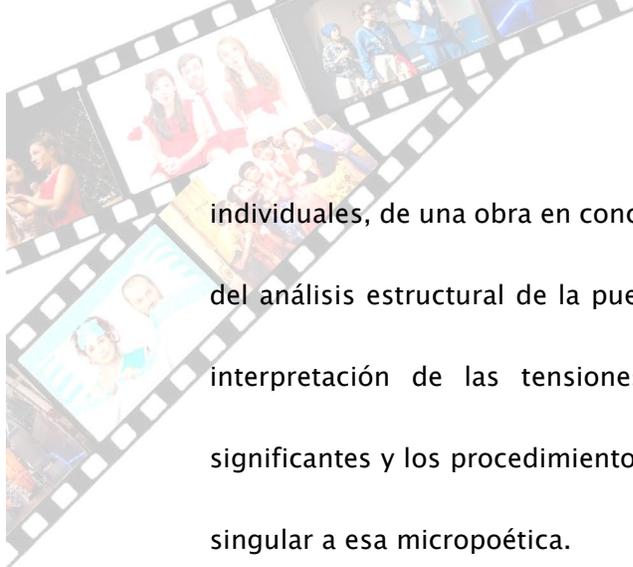
No hay poética que no determine una técnica y tampoco técnica que no vaya a parar a una poética.

Diagrama 1



En el Diagrama 1 se sintetiza el encadenamiento de operaciones que tienen lugar en el proceso creativo. La noción de *forma* está comprendida por un conjunto de *procedimientos* y su articulación mediante un *juego* reglado por consignas y pautas propuestas por el rol de la dirección, es decir, del artista creador. Esto conlleva a la concreción de su *objetivo* y a revelar su propia *verdad*, cargando de *contenido* a esa forma. Cuando se han encontrado combinaciones de forma–contenido que operan como fórmulas eficaces susceptibles de ser repetidas se modela una **técnica**. Mediante la aplicación de un conjunto de técnicas se estimula la búsqueda de una identidad y una voz propia, ideas que, configuran una **poética** singular.

El teórico y crítico teatral Jorge Dubatti realiza la distinción entre micropoética y macropoética, dos concepciones que conviven en la naturaleza de esta investigación. Por un lado, se aborda el estudio de las **micropoéticas**, es decir, de los entes poéticos

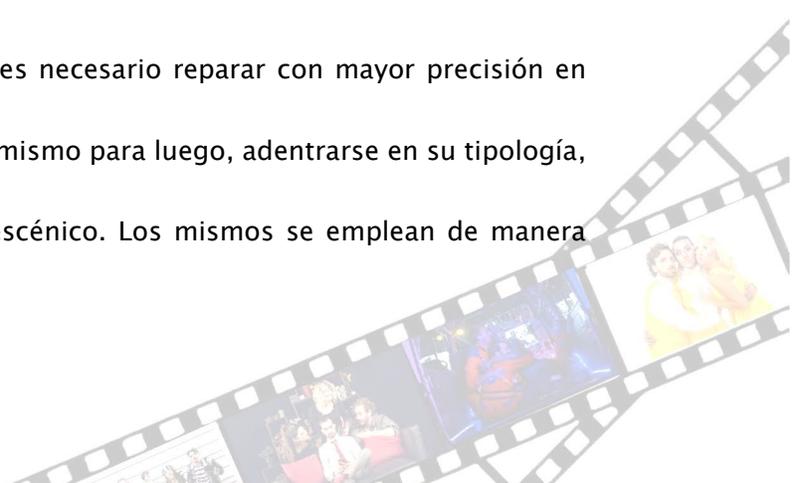


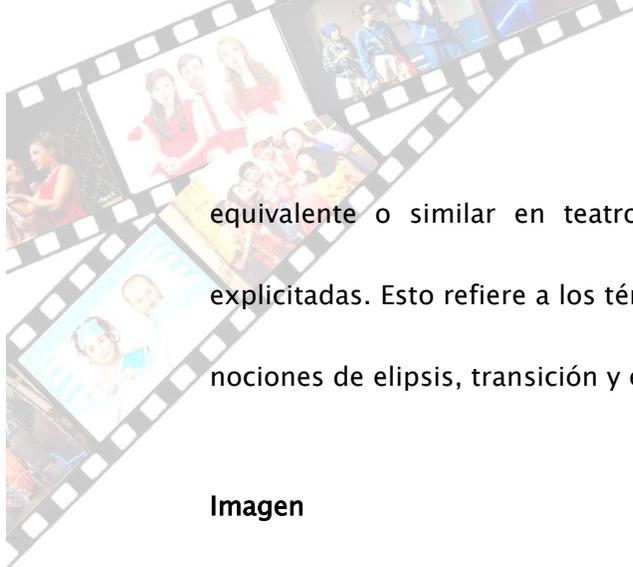
individuales, de una obra en concreto, en este caso el nuevo espectáculo *Gravedad*. A partir del análisis estructural de la puesta en escena y más precisamente de la descripción y la interpretación de las tensiones, las articulaciones y los cruces entre los diversos significantes y los procedimientos presentados, se deducen las características que vuelven singular a esa micropoética.

Según Dubatti, desde el estudio de un grupo de micropoéticas es posible inferir una macropoética determinada, que determina y caracteriza las relaciones que van a explicar la noción de poética en su conjunto. La **macropoética** resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, de una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas (Dubatti, 2010, p. 95). En esta investigación se trata de las puestas en escena de los espectáculos del grupo: “Perdón es que te amo”, “Perdón, es que te amo Vol. 2” y “Clase B: el efecto secundario”. Esta investigación implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre la producción de un grupo que, a pesar de su corta trayectoria, deja entrever una forma particular de producir, mirar y concebir el teatro en el campo teatral cordobés.

El montaje audiovisual de la escena teatral

Para comprender la idea de montaje es necesario reparar con mayor precisión en algunos conceptos básicos componentes del mismo para luego, adentrarse en su tipología, su articulación y su abordaje en el trabajo escénico. Los mismos se emplean de manera



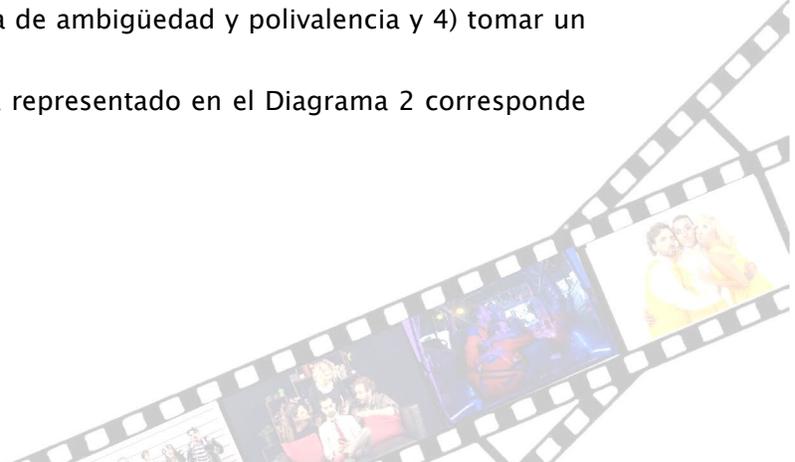


equivalente o similar en teatro y cine, pero presentan diferencias que merecen ser explicitadas. Esto refiere a los términos: imagen, plano, escena y secuencia, además de las nociones de elipsis, transición y enlace.

Imagen

“La imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima fílmica” (Martin, 2002, p.26). Es producto de la actividad automática de un aparato técnico (la cámara) capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en un sentido determinado o deseado por el artista creador (director/montajista/editor). Entonces un *film* es “una sucesión de imágenes que cuentan o describen unos acontecimientos, que pueden estar cargados de significados y de simbolismos y que por ello mismo tienen una carga ideológica, social, estética, artística” (Begoña Gutiérrez, 2006, p.9). Estas imágenes se construyen dentro de un lenguaje propio, con ciertas leyes específicas de funcionamiento, las cuales el creador audiovisual busca manipular en favor de su objetivo artístico–estético–discursivo.

Según Marcel Martin, la imagen puede: 1) reproducir lo real de forma estrictamente objetiva; 2) afectar los sentimientos del receptor según lo que el creador pretenda expresar sensorial o intelectualmente; 3) estar cargada de ambigüedad y polivalencia y 4) tomar un significado ideológico y/o moral. El esquema representado en el Diagrama 2 corresponde



al papel de la imagen tal como el director soviético Serguéi Eisenstein la concebía, para quien la imagen nos conduce al *sentimiento* (al *movimiento afectivo*) y éste a la *idea*.



Diagrama 2

Esta concepción cinematográfica puede compararse y extrapolarse al campo de lo teatral con la propuesta de Javier Daulte que se nombró más arriba. En el Diagrama 3 que se presenta a continuación, la idea de *imagen (audiovisual)*, entonces, responde a la idea de *forma (escénica)*, que en una obra de teatro de Brodda Teatro Producciones está dada por el conjunto de *procedimientos* del lenguaje audiovisual y su articulación mediante un *juego* reglado por consignas y pautas del rol de la dirección, es decir, del artista creador. Esto conlleva a la concreción de su *objetivo* y devela su propia *verdad artística*, que manifiesta o afecta los *sentimientos* y emociones de sus receptores. Así se llena de *contenido* a esa forma.

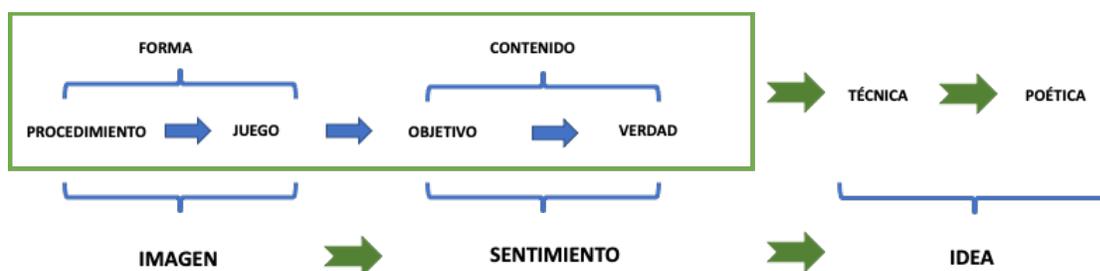


Diagrama 3



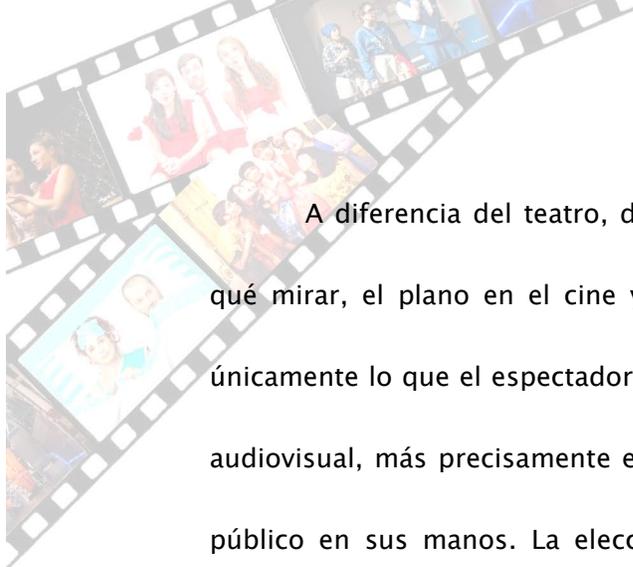
Plano

El plano es la unidad mínima de expresión en el lenguaje audiovisual. En síntesis puede definirse “como el trozo de imagen elegido”. Su objetivo es dirigir y centrar la atención del espectador hacia lo esencial de la imagen presentada.

Es importante aclarar, que plano no es lo mismo que cuadro o que encuadre. Marcel Martín explica que el **cuadro** es el conjunto de los elementos diegéticos a ser filmados, el **encuadre** comprende la forma de organizar la toma y por ende la composición del cuadro, mientras que el **plano** tiene que ver con “la forma en que la toma es contenida definitivamente por la película” (2002, p. 43)

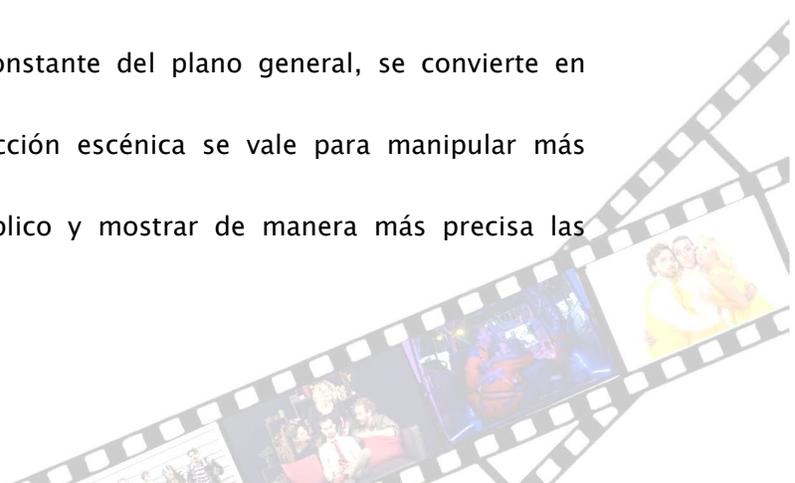
Dentro del código audiovisual existen distintos tipos de planos, los cuales responden a una clasificación que está determinada por la distancia entre la cámara y el actor/sujeto o la figura de la imagen (2022, p. 44–47). La escala de los planos varía de acuerdo a distintos autores y países, pero generalmente mantiene una denominación cercana a la siguiente:

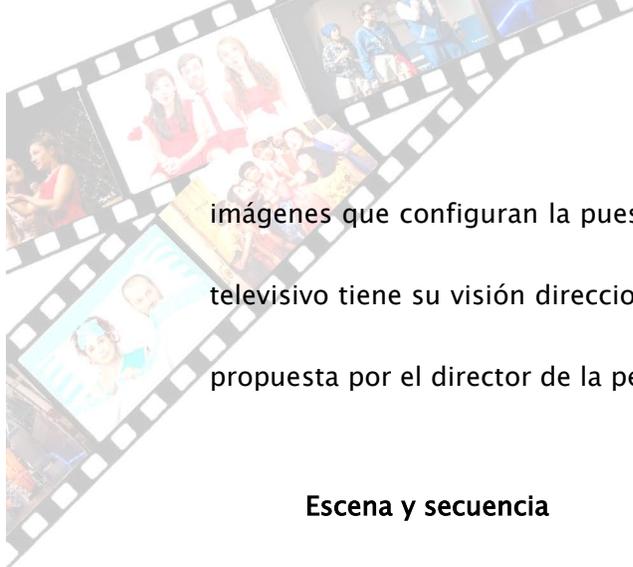
- plano panorámico
 - plano general
 - plano americano
 - plano medio
 - primer plano
 - primerísimo primer plano
 - plano detalle
- 



A diferencia del teatro, donde el espectador posee una libertad de elección hacia qué mirar, el plano en el cine y la televisión anula esa libertad para mostrar directa y únicamente lo que el espectador debe ver y en dónde debe centrar su atención. El técnico audiovisual, más precisamente el director de fotografía, tiene la mirada y la atención del público en sus manos. La elección del plano puede deberse a un propósito narrativo, discursivo o ideológico; todo aquello que es “mostrado” en el plano presenta al espectador una “visión de mundo”.

El teatro, el cine y la televisión comparten en su estructura un elemento fundamental: el “marco”, que al igual que en la pintura encierra y contiene en su rectángulo (o cuadrado) la ficción representada. Ya desde sus comienzos el cine comparte el mismo espacio físico que el teatro, que le permitió la oscuridad necesaria para la visualización de la proyección y las butacas para ubicar a sus espectadores. La principal diferencia entre ambos lenguajes radica en la consistencia ilusoria (Benjamín, 2003, p. 97), es decir, que la dirección teatral no puede eliminar del campo visivo de un espectador a los demás espectadores, a la luz de salida de emergencia de la sala, a un celular sonando y a todos los inevitables accesorios que acompañan a la convención teatral. Es función del espectador la de dirigir o concentrar su atención sobre determinado punto y, en todo caso, es deber de la dirección de potenciarlos, mostrarlos o demostrarlos. Sin embargo, la posibilidad de crear distintos planos sobre el escenario, superando la constante del plano general, se convierte en procedimiento de montaje del que la dirección escénica se vale para manipular más eficientemente el foco de atención del público y mostrar de manera más precisa las



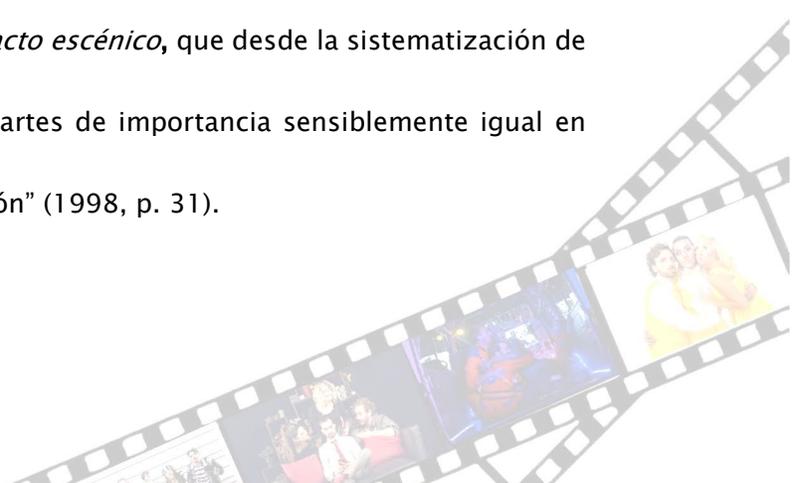


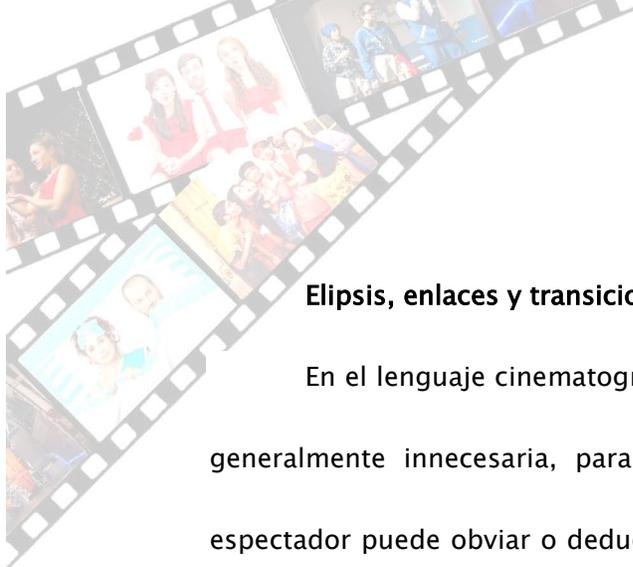
imágenes que configuran la puesta en escena. En cambio el espectador cinematográfico o televisivo tiene su visión direccionada por la concepción fílmica y la estructura de montaje propuesta por el director de la película.

Escena y secuencia

En el lenguaje teatral el término **escena** abarca dos acepciones: por un lado, es el lugar donde trabajan los actores en oposición a la sala (o lugar donde se encuentran los espectadores); y por otro, “designa una secuencia del texto teatral que, al menos en el teatro clásico, corresponde a una configuración de personajes; si uno llega o se retira, se tiene otra configuración, por lo tanto, es otra escena” (Ubersfeld, 2002, p. 45).

Por otro lado, en el lenguaje audiovisual el concepto de escena se acerca a la noción de **secuencia**, definida como un conjunto de planos que se caracteriza más bien por la unidad de acción y la unidad orgánica, o sea, la estructura. En la dramaturgia, la noción de secuencia es definida como la división del texto teatral en grandes momentos, designados como “*actos*”, (Ubersfeld, 2002, p. 101). De forma similar, Patrice Pavis entiende al término como aquello que designa la *unidad del relato*. Como se puede observar, los términos se asemejan entre sí y es habitual utilizar expresiones en el lenguaje coloquial donde se refiere a cierta secuencia cinematográfica como escena. Sin embargo, el término *escena* en el cine designa lo que para el teatro corresponde al *acto escénico*, que desde la sistematización de Pavis es la “división externa de la obra en partes de importancia sensiblemente igual en función del tiempo y del desarrollo de la acción” (1998, p. 31).





Elipsis, enlaces y transiciones

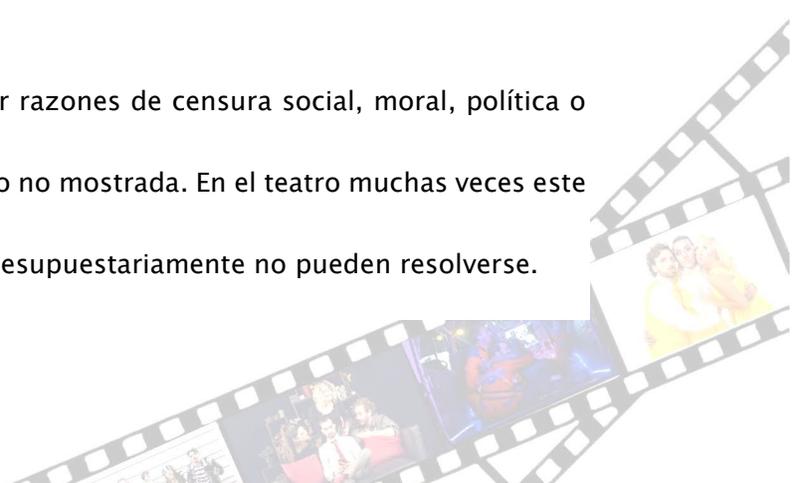
En el lenguaje cinematográfico la **elipsis** consiste en la supresión de alguna acción, generalmente innecesaria, para hacer más ágil el relato eliminando acciones que el espectador puede obviar o deducir fácilmente. Se trata de un elemento clave del lenguaje audiovisual que interviene en la construcción expresiva y simbólica de la realidad del film.

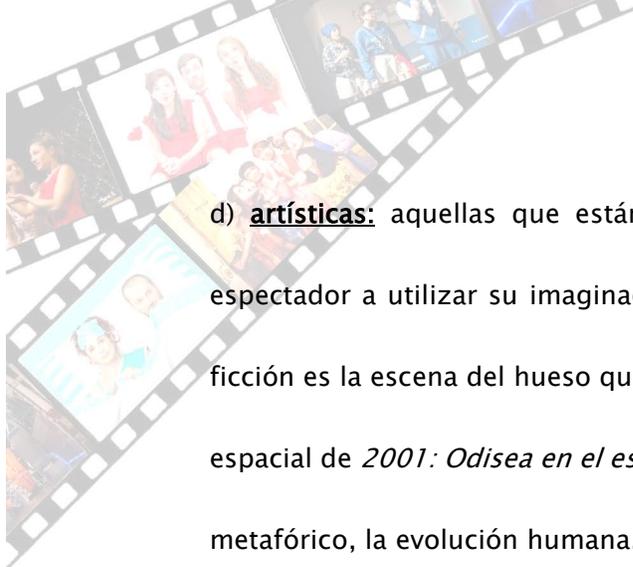
Podría decirse que se desempeña como un recurso de síntesis narrativa y de economía de medios de expresión. Marcel Martín, en su libro *El lenguaje de cine*, propone una clasificación que varía según su motivación:

a) **narrativas**: aquellas que permiten agilizar el relato, eliminando lo superfluo. En las artes escénicas, son equiparables a los actos y/o escenas. Las circunstancias dadas planteadas al comienzo de la obra ya conforman los datos necesarios para comprender la trama

b) **de estructura**: aquellas motivadas por razones de construcción de relato, por razones dramáticas. Es utilizada para causar en el espectador la sensación de tensión o “suspense”, sin forzar la cronología del film (escénico o audiovisual) en pos de respetar las necesidades de cada escena. Permite al guionista o dramaturgo/a dosificar la información para que el conocimiento de la misma sea constante por parte del espectador y mantenga su atención.

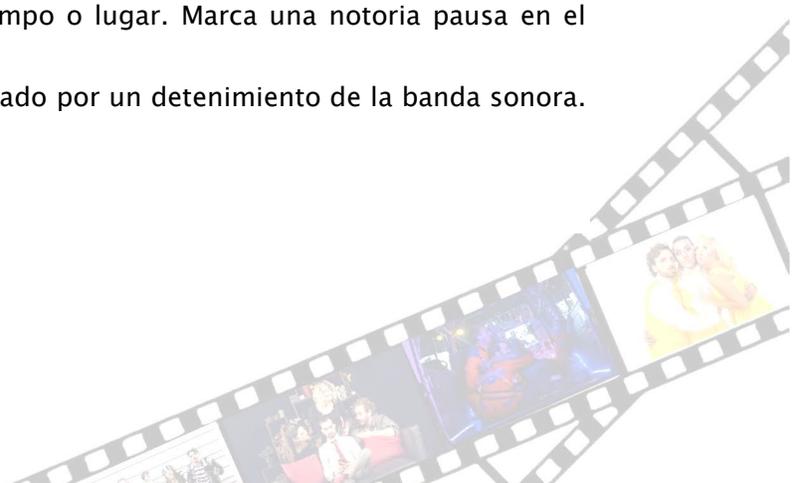
c) **de contenido**: las que están motivadas por razones de censura social, moral, política o religiosa. Aquí la información es sugerida pero no mostrada. En el teatro muchas veces este tipo de elipsis puede suprimir escenas que presupuestariamente no pueden resolverse.

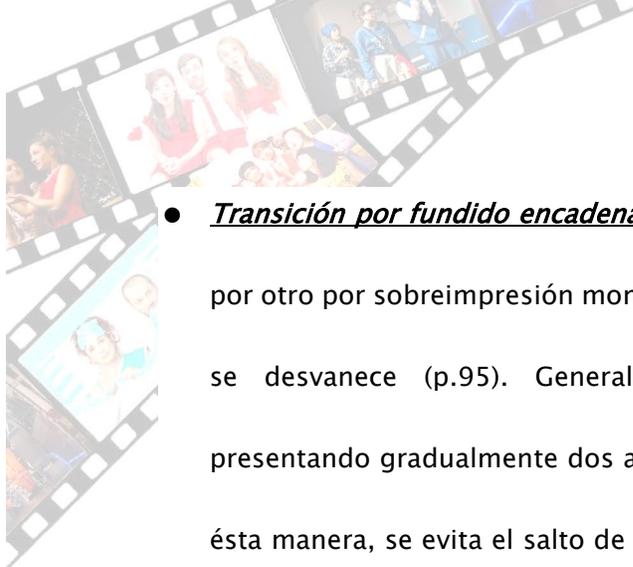




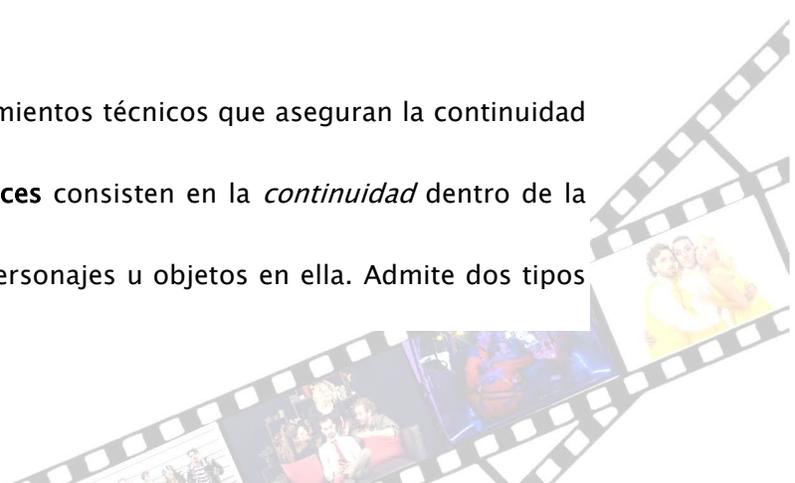
d) **artísticas**: aquellas que están motivadas por la metáfora y la analogía e invitan al espectador a utilizar su imaginación. La elipsis expresiva más famosa del cine de ciencia ficción es la escena del hueso que el simio tira al aire que en la siguiente toma es una nave espacial de *2001: Odisea en el espacio* que simboliza no sólo millones de años sino, a nivel metafórico, la evolución humana.

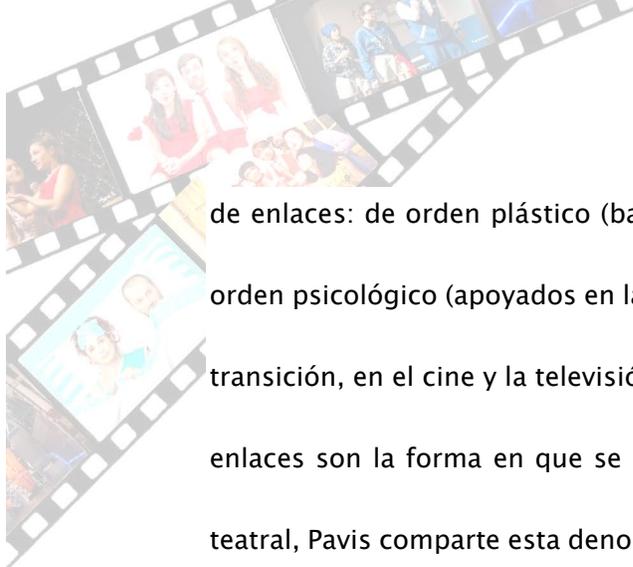
Por otra parte, las **transiciones**, según Martin son procedimientos técnicos que tienen por objeto asegurar la *fluidez* del relato y evitar los encadenamientos erróneos. Es decir que su objetivo es dar continuidad al paso de una imagen a otra, de manera que se crea una continuidad lógica, temporal y espacial. Existen diferentes tipos de transiciones:

- **Transición por corte seco**: se trata de la transición más elemental, corriente y fundamental. Es la “sustitución brusca de una imagen por otra” (Martin, 2002; p. 94) . El *corte seco* es recibido con normalidad por el espectador dado que no tiene valor significativo por sí misma. Este tipo de transición suele emplearse cuando no hay cambio de tiempo, espacio, banda sonora, etc.
 - **Transición por fundido o fundido a negro**: es la transición que separa las secuencias para marcar un importante cambio de acción, tiempo o lugar. Marca una notoria pausa en el relato y, generalmente, puede estar acompañado por un detenimiento de la banda sonora.
- (p. 95)
- 

- 
- **Transición por fundido encadenado:** transición que consiste en la sustitución de un plano por otro por sobreimpresión momentánea de una imagen que aparece sobre la anterior que se desvanece (p.95). Generalmente, pretende significar un transcurso temporal, presentando gradualmente dos aspectos temporales diferentes de la persona u objeto. De ésta manera, se evita el salto de plano demasiado brusco como ocurre en la transición por corte seco.
 - **Transición por fundido encadenado sonoro:** se trata de un fundido encadenado en el que el sonido es el elemento que sufre la transición. (p.95)
 - **Transición por barrido:** el barrido es una panorámica rápida que produce imágenes borrosas. El espectador no tiene tiempo de ver nítida esta panorámica, ya que con ella tratamos de atraer la atención hacia la siguiente imagen. Su función es comparar o contrastar (p.96)
 - **Transición por cortinas e iris:** es la transición en la que una imagen es reemplazada lentamente por otra que se desplaza delante de la anterior (lateralmente o a modo de abanico, como el telón de teatro con apertura americana o alemana), o bien, se sustituye la imagen en forma de una apertura circular que se agranda o achica, como el iris del ojo humano (cuyo músculo hace que la pupila se haga más pequeña y más grande para controlar la cantidad de luz que entra al ojo). (p.96)

Mientras las transiciones son procedimientos técnicos que aseguran la continuidad en el cambio de una imagen a otra, los **enlaces** consisten en la *continuidad* dentro de la misma imagen por la misma acción de los personajes u objetos en ella. Admite dos tipos



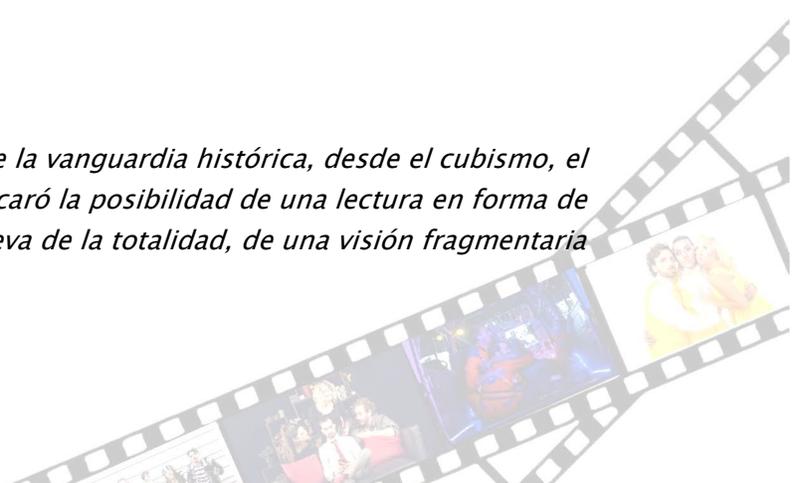


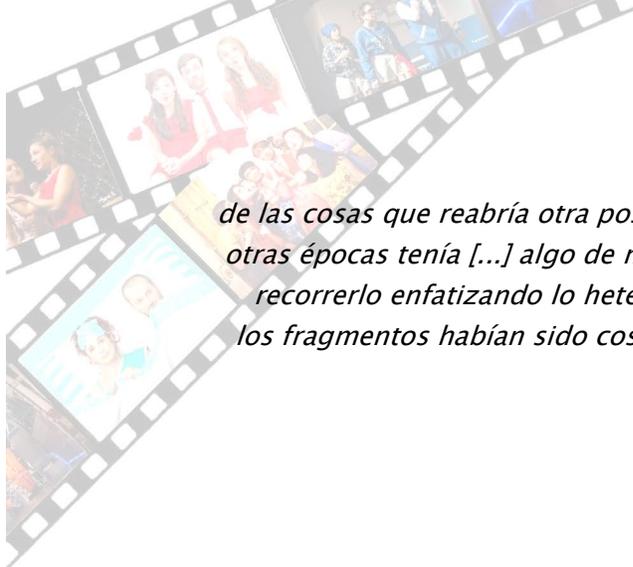
de enlaces: de orden plástico (basado en lo que el espectador aprecia en la pantalla) o de orden psicológico (apoyados en la capacidad de interpretación del espectador). Entonces, la transición, en el cine y la televisión, es la forma de sustitución de una imagen por otra y los enlaces son la forma en que se relacionan las dos imágenes consecutivas. En el lenguaje teatral, Pavis comparte esta denominación al referirse al enlace como al principio por el cual “dos escenas consecutivas deben estar unidas por la presencia de un mismo personaje en ambas, de modo que el escenario nunca quede vacío” (1998, p. 160).

En su traducción al teatro, las transiciones, las elipsis y los enlaces son procedimientos de orden narrativo y/o expresivo que aseguran la fluidez y la continuidad de la trama del relato constituyéndose como conectores o engranajes de las distintas escenas en el montaje de la puesta en escena. Las transiciones teatrales emulan los cortes, fundidos o barridos valiéndose metafóricamente de diferentes recursos como la música y la iluminación o bien tangiblemente en el empleo de materialidades audiovisuales como visuales y proyecciones. Dichas transiciones conectan y articulan una escena con otra y, al mismo tiempo, garantizan un pasaje continuo de un acontecimiento a otro y le otorga un ritmo particular.

Montaje

[...] lo importante es que fue la vanguardia histórica, desde el cubismo, el futurismo y el expresionismo, la que encaró la posibilidad de una lectura en forma de montaje. Se trataba de una percepción nueva de la totalidad, de una visión fragmentaria





de las cosas que reabría otra posibilidad de leer el pasado. En pocas palabras, si el arte de otras épocas tenía [...] algo de montaje es porque nuestra modernidad nos ha enseñado a recorrerlo enfatizando lo heterogéneo de sus materiales, pintando los hilos con los que los fragmentos habían sido cosidos, deconstruyendo, si se prefiere, este término hoy tan ambiguo, su propia apariencia de homogeneidad”.

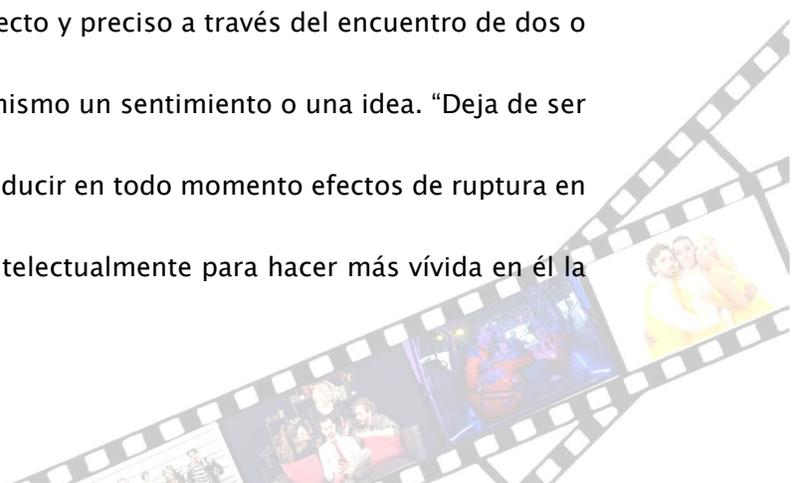
(Sanchez-Biosca, 1994, p.95)

El **montaje** es la herramienta esencial para la configuración de un film, de un capítulo de una serie o una obra de teatro. Es el procedimiento que **organiza la mirada, produce efectos y estimula emocional e intelectualmente al espectador.**

Respecto de las artes audiovisuales, el crítico e historiador francés Marcel Martin define al montaje como “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (2002, p.144) y propone una clasificación de dos tipos: el montaje *narrativo* y el *montaje expresivo*.

El **montaje narrativo** consiste en reunir planos según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un hecho o acontecimiento (contenido fáctico) y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista *dramático* (según una relación de causa-efecto) y desde el punto de vista *psicológico* (la comprensión del drama por parte del espectador).

Por otra parte, el **montaje expresivo** consiste en la **yuxtaposición** de planos que tienen como propósito producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos o más imágenes y se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea. “Deja de ser un medio para convertirse en fin: tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la



idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de los planos” (Martin, 2002, p. 144). Eso es lo que buscaba el cineasta soviético Serguéi Eisenstein con su *montaje de atracciones*: estimular emocional e intelectualmente al espectador. Este tipo de montaje, entonces, consistía en captar al espectador creando una relación de atracción y provocación entre las imágenes presentadas en la pantalla y dicha atracción debía ser tan fuerte que podía estremecer sus sentidos. En un inicio, Eisenstein se enfocó sobre todo en cómo la yuxtaposición de planos influía en la percepción y emoción del espectador. Luego, empezó a profundizar en cómo después de afectar sus emociones el público podía construir una *idea*. De esta forma, Eisenstein plantea que el cine debía hacer que la audiencia transite por tres fases: percepción, emoción y cognición. Esta secuencia es equiparable, en el teatro, a la propuesta anteriormente mencionada por Javier Daulte que se representa esquemáticamente a continuación:

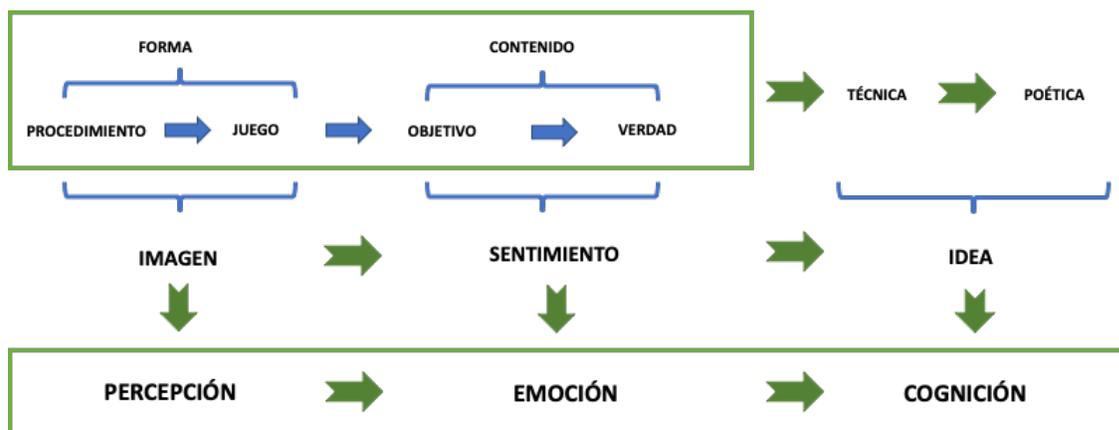
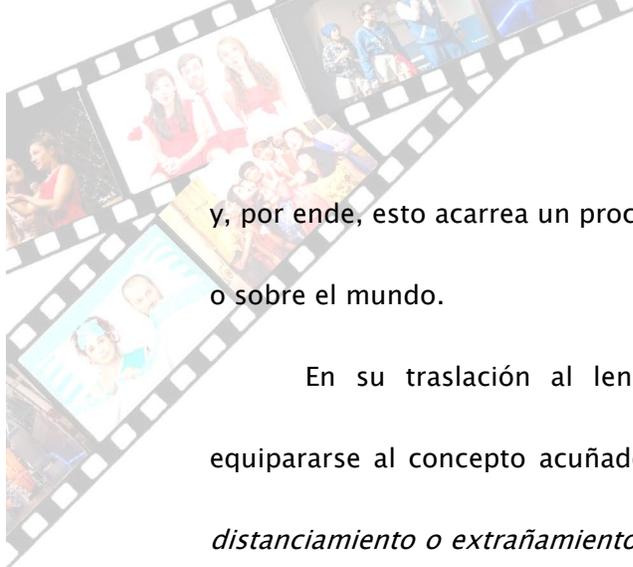


Diagrama 4

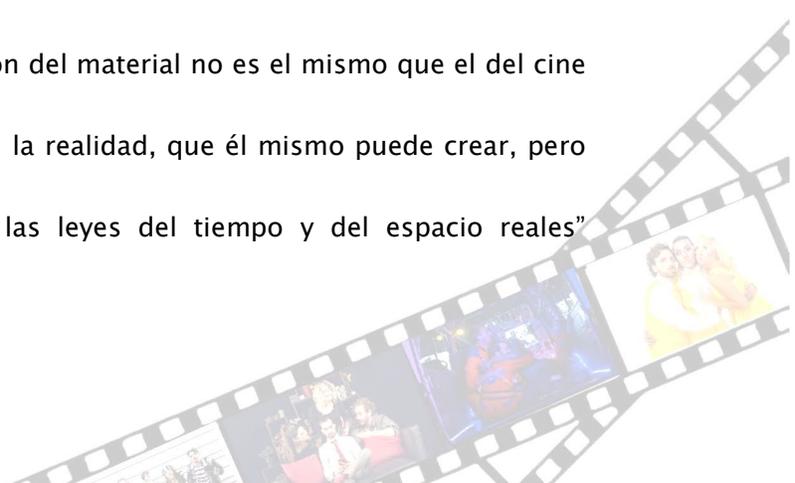
Así como el artista creador carga de sentimientos la imagen que vislumbra una idea, el diagrama 4 refleja el proceso inverso que tiene lugar en la recepción de la obra artística. Los espectadores perciben la imagen que les ocasiona una emoción determinada

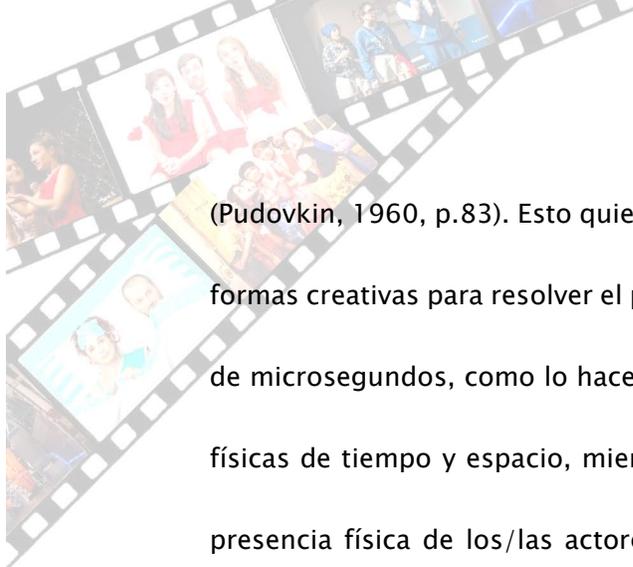


y, por ende, esto acarrea un procedimiento de conciencia y conocimiento sobre sí mismo o sobre el mundo.

En su traslación al lenguaje del arte escénico, el montaje expresivo puede equipararse al concepto acuñado por el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht, el *distanciamiento o extrañamiento*. Esta noción “considera que la actividad mental de quien especta y su participación activa completan el proceso de creación y es a través del montaje que se genera el tan buscado diálogo entre la obra de arte y el espectador” (Pons, 2021, p. 8). Tanto la concepción de Eisenstein como la de Brecht rechazan el régimen de causalidad narrativo, la organicidad estructural y destacan el impacto (o shock) de “la materialidad del aparato escénico” (Sanchez-Biosca, 1994, p. 99), proponiendo una idea de montaje basado en rupturas estructurales, “multidireccionalidad” y la aplicación de “técnicas maquinistas” (p.101).

En el montaje audiovisual radica una diferencia fundamental con respecto al montaje escénico, o teatral: el material con el que se trabaja está constituido por representaciones plásticas de imágenes y los distintos planos son, físicamente hablando, como piezas de un rompecabezas que pueden ser manipuladas, modificadas y organizadas en un proceso de edición y postproducción. El traslado del concepto de *montaje cinematográfico* hacia el teatro enriquece la narración escénica y resulta sumamente desafiante, dado que en el teatro el tiempo de la acción y la manipulación del material no es el mismo que el del cine y la televisión. “El director teatral trabaja con la realidad, que él mismo puede crear, pero siempre permaneciendo en el dominio de las leyes del tiempo y del espacio reales”

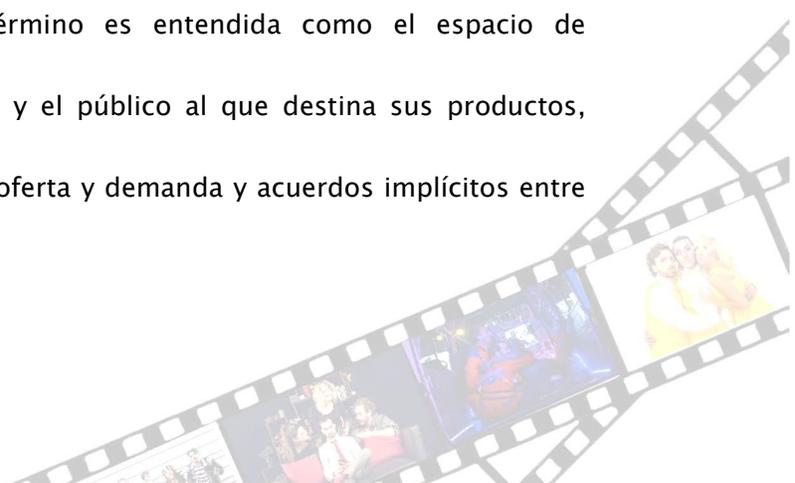




(Pudovkin, 1960, p.83). Esto quiere decir que, más allá de que el teatro posee innumerables formas creativas para resolver el paso de un espacio-tiempo ficcional hacia otro en cuestión de microsegundos, como lo hace el cine, siempre está ligado al trabajo dentro de las leyes físicas de tiempo y espacio, mientras que el cine, por su naturaleza, no. Y ni hablar de la presencia física de los/las actores y actrices. Respecto a esto el crítico y teórico de cine francés André Bazin agrega: “El cine puede sustituir todas las realidades menos la de la presencia física del actor. Si es cierto que aquí reside la esencia del fenómeno teatral, el cine no podría igualarlo de manera alguna” (1966, p. 234 citado por Marín Ureña, 2016, p. 27).

La teoría de los géneros audiovisuales

Se entiende por **género** cinematográfico a una definición de los contenidos de una película, que posibilita clasificarlo por su categoría temática y componente narrativo y que permite relacionarlo con otras obras en un mismo conjunto. Se trata de un instrumento de estandarización y, al mismo tiempo, de diferenciación. Aunque esta idea implica aparentemente que hay una serie de características “relativamente estables” y susceptibles de ser sistematizadas en la configuración de los géneros, reduce su existencia sólo a cuestiones formales. Otra acepción del término es entendida como el espacio de negociación entre el sistema de producción y el público al que destina sus productos, aminorando su conformación a términos de oferta y demanda y acuerdos implícitos entre la industria cinematográfica y sus receptores.



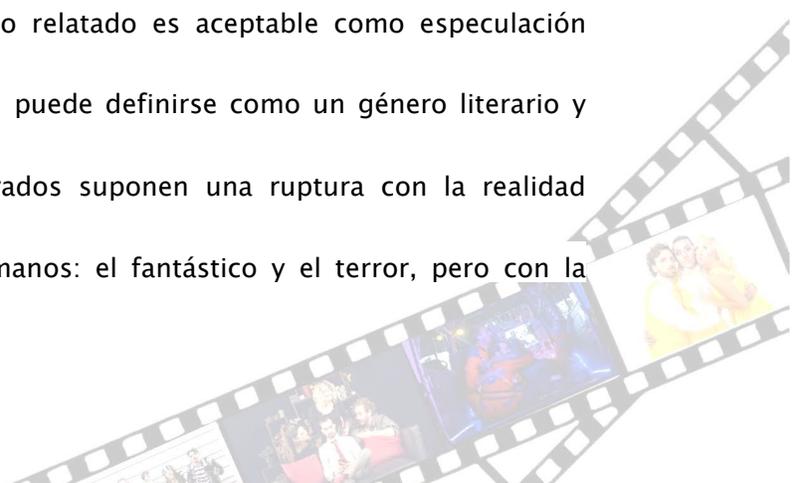


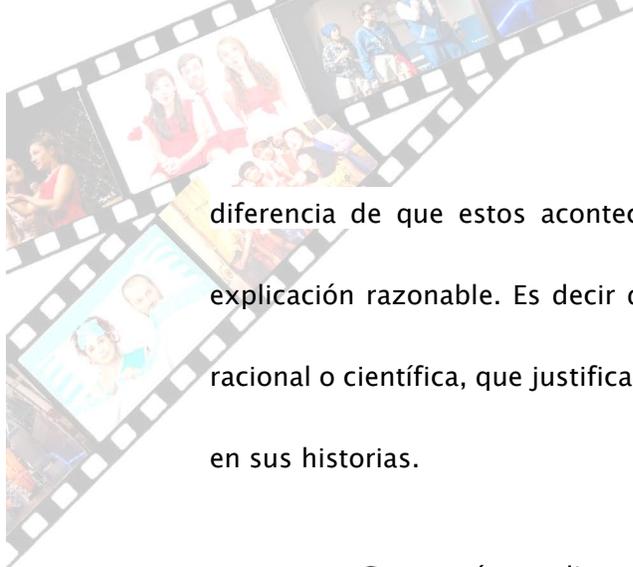
Sin embargo, Ximena Triquell, investigadora del CONICET, define al **género cinematográfico** “como nexos que articulan lo textual –las características formales que permitirían considerar una película en relación con un género particular– con lo social –las condiciones de producción y recepción de un film” (2017, p.163). Esta visión resulta interesante para este estudio ya que permite entender que los géneros no dependen exclusivamente de su forma ni tampoco es la industria (hollywoodense, sobre todo) la que los establece. La operación es más compleja dado que existen ciertos códigos estéticos, narrativos y retóricos que definen a los géneros cinematográficos, así como también estilos (o tonos), formatos o temáticas para su abordaje. Además existe un contexto social que busca beneficiarse de esa potencialidad clasificatoria.

Para este estudio, ahondaremos en dos tipologías que dan cuenta de los intereses temáticos del grupo en cuestión: el género de la ciencia ficción y el género de la parodia.

Sobre la ciencia ficción

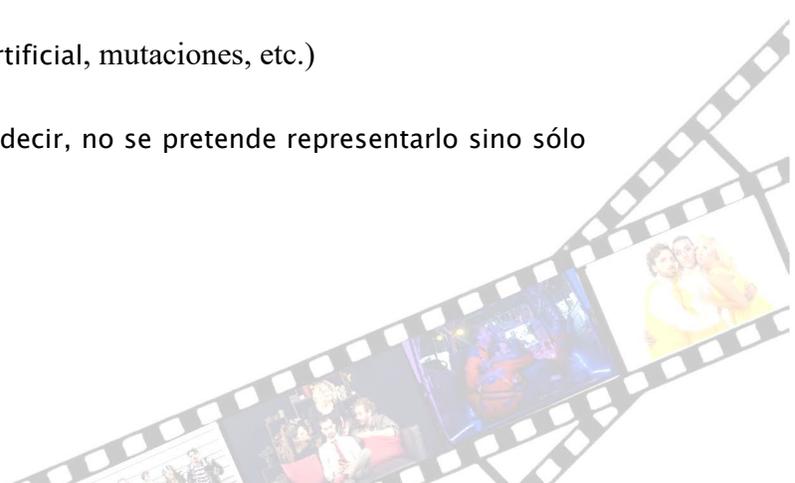
Esta investigación entiende a la ciencia ficción como un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas donde lo relatado es aceptable como especulación racional. Esto significa que la ciencia ficción puede definirse como un género literario y cinematográfico en el que los hechos narrados suponen una ruptura con la realidad conocida, al igual que en sus géneros hermanos: el fantástico y el terror, pero con la





diferencia de que estos acontecimientos, ya sea implícita o explícitamente, tienen una explicación razonable. Es decir que plantea un universo de fantasía que tiene una lógica racional o científica, que justifica la posibilidad de realización de las situaciones planteadas en sus historias.

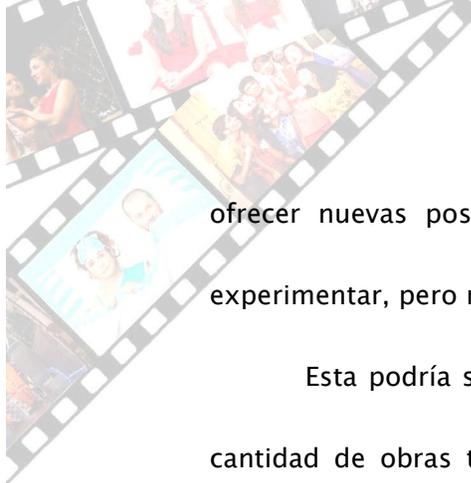
Como género literario y como género cinematográfico resulta necesario destacar las siguientes características (Novell Monroy, 2008, p. 234–235):

- Explora al ser humano, sus sociedades, culturas o relaciones con su entorno.
 - Indaga en las posibles repercusiones de los avances científicos y tecnológicos sobre el ser humano, sus sociedades, su entorno, etc.
 - Se vale de la ciencia (exacta, social o humana) existente o extrapolada, el pensamiento, la lógica o el método científicos, como formas de exploración, marco de referencia, elemento significativo o revelador, o método de construcción ficcional.
 - Las premisas de sus textos tienen una lógica y coherencia internas en ocasiones otorgadas por la utilización de la ciencia como método.
 - Los textos poseen una idea absolutamente novedosa, identificada teóricamente como *novum* (término usado por el estudioso de la ciencia ficción Darko Suvin para describir las innovaciones científicamente probables que se utilizan en la narrativa del género. Por ejemplo: viajes en el tiempo, la inteligencia artificial, mutaciones, etc.)
 - Hay una dislocación del mundo empírico, es decir, no se pretende representarlo sino sólo basarse en él.
- 

- La acción no necesariamente está situada en el futuro.

El éxito en la pantalla grande de este género es indudable, quizás se deba a que cuentan con las posibilidades (sobre todo económicas y tecnológicas) de los efectos especiales y la animación computarizada, herramientas con las que nuestro teatro no cuenta, o en las que recientemente está incursionando. Muchos de los escenarios típicos de este género (naves espaciales, escenarios apocalípticos, etc.) son difíciles de recrear o representar con las grandes limitaciones que suelen tener las salas de teatro, sobre todo las independientes. En una entrevista del diario La Nación, el dramaturgo y director uruguayo Gabriel Calderón manifiesta un poco de lo que le pasa al teatro con este género, respecto del estreno de su obra *IF. Festejan la mentira*:

La ciencia ficción es un problema para el teatro, porque su desarrollo, sobre todo, se ha dado en la literatura y el cine, ambos con recursos muy superiores que en el teatro. En el primero la imaginación rellena y proyecta a gusto del consumidor las imágenes que las letras plantean, mientras que en el segundo, el hiperdesarrollo tecnológico ha llevado las imágenes audiovisuales a límites insospechados para los primeros autores de ciencia ficción. En el teatro en cambio, nada de eso es posible, los recursos fueron, son y serán limitadísimos, y la mente y la imaginación se dan de cara contra el cuerpo real de los actores en escena. Allí la fantasía, lo fantástico, tiene que mutar en algún cuestionamiento teatral, volverse un procedimiento narrativo y escénico que impacte en el cuerpo de los actores para



ofrecer nuevas posibilidades de actuación. Todo esto es lindo de leer, divertido de experimentar, pero muy frustrante de definir.¹

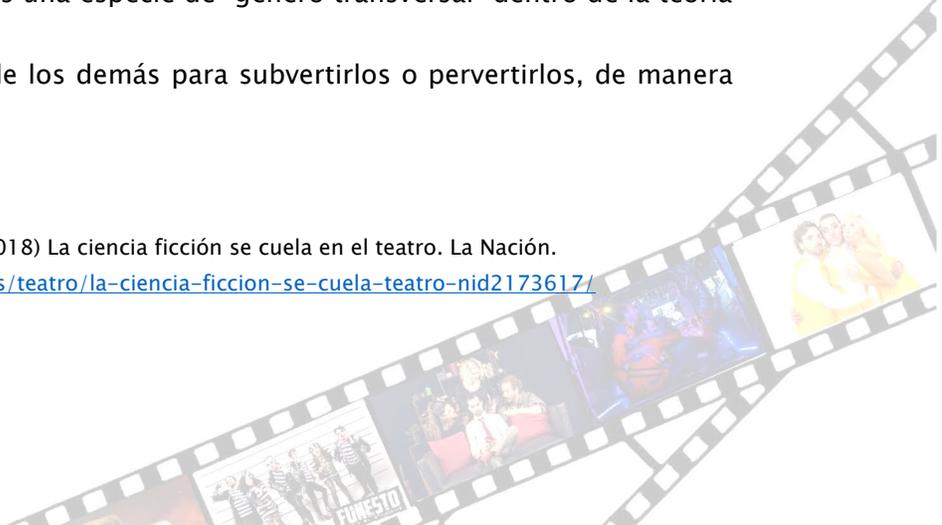
Esta podría ser una de las causas por las que se suele pensar que no existe gran cantidad de obras teatrales y por consiguiente puestas en escena de este género. Sin embargo, en los últimos años, las producciones teatrales del circuito independiente cordobés comenzaron a mostrar interés por historias de futuros distópicos, naves espaciales, la inteligencia artificial, invasiones extraterrestres, viajes en el tiempo, por la utilización de nuevas tecnologías (como proyecciones, luces robóticas, hologramas, mapping, etc.) y por apuestas más arriesgadas a nivel esceno-técnico y espacial que implican un nuevo desafío para el abordaje de la actuación.

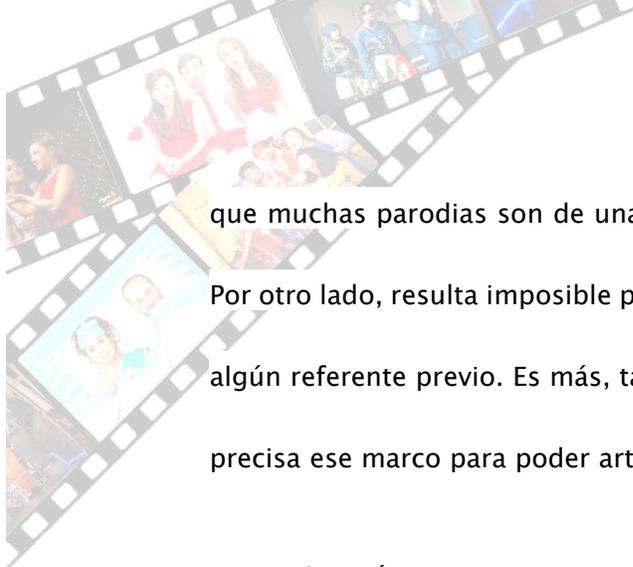
Sobre la parodia

Para dar consistencia teórica a un género como la parodia, una forma de aproximarse a él es hacerlo desde dos perspectivas diferentes pero complementarias: la teoría de los géneros audiovisuales y la teoría de la intertextualidad.

Como género, la parodia es una especie de “género transversal” dentro de la teoría de los géneros, ya que necesita de los demás para subvertirlos o pervertirlos, de manera

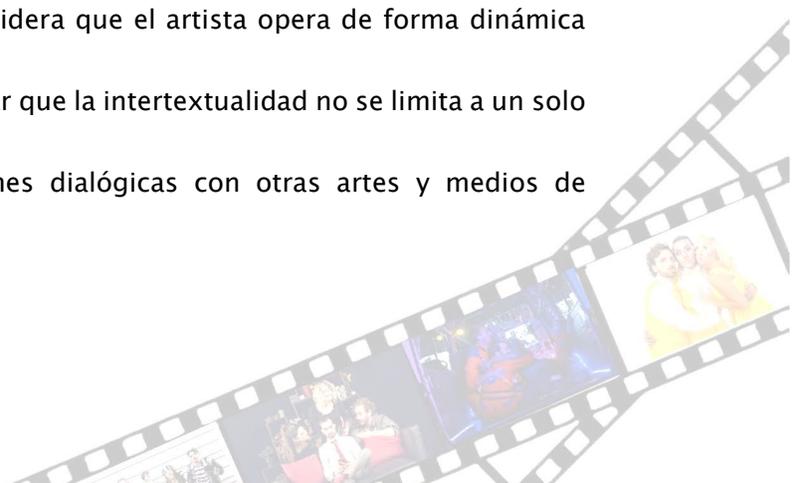
¹ Pacheco, Carlos. (20 de septiembre de 2018) La ciencia ficción se cuele en el teatro. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-ciencia-ficcion-se-cuela-teatro-nid2173617/>

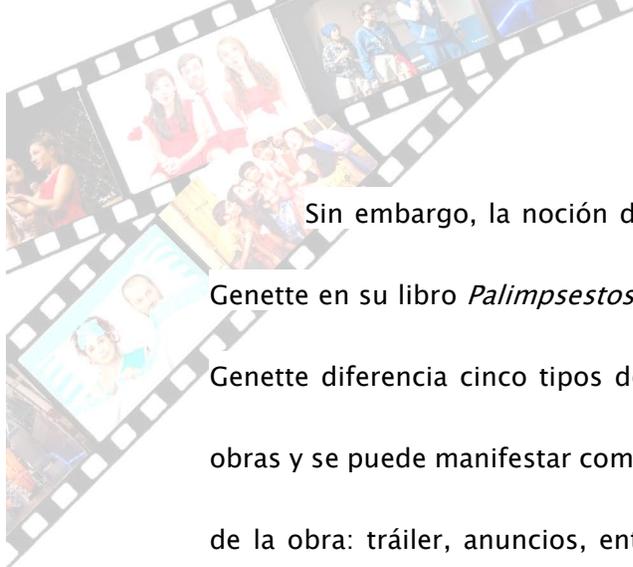




que muchas parodias son de una película o serie en particular o bien, de todo un género. Por otro lado, resulta imposible pensar la parodia sin la **intertextualidad**, ya que requiere de algún referente previo. Es más, también sería muy difícil la parodia sin los géneros, ya que precisa ese marco para poder articularse.

Los géneros nunca se manifiestan de una forma pura, muchos se presentan híbridos y, en este sentido, la parodia es un género mestizo desde su propia concepción, ya que existen, por ejemplo, parodias de películas históricas, bélicas, de romanos, etc. El teórico de cine estadounidense Robert Stam propone correrse del concepto de género y acercarse al de intertextualidad: “Como la teoría de los géneros siempre corre el doble riesgo de taxonomismo y esencialismo, quizá sea más adecuado considerar al género como un aspecto específico de la intertextualidad, concepto más amplio y abierto (2010, p. 36). Esto invita a pensar que el término “intertextualidad” presenta ciertas ventajas sobre la noción de “género”. En primer lugar, el género tiene una cualidad tautológica: una película es un *western* porque posee las características específicas de un *western*. La intertextualidad se interesa por los procesos mediante los cuales los textos se dan vida entre sí, y no tanto por las esencias y las clasificaciones. En segunda instancia, el género sugiere un principio más “pasivo” dado que una película o serie tiende a “pertenecer” a un género, mientras que la intertextualidad es más “activa”, ya que considera que el artista opera de forma dinámica los textos y discursos anteriores. Cabe agregar que la intertextualidad no se limita a un solo medio sino que permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y medios de expresión.

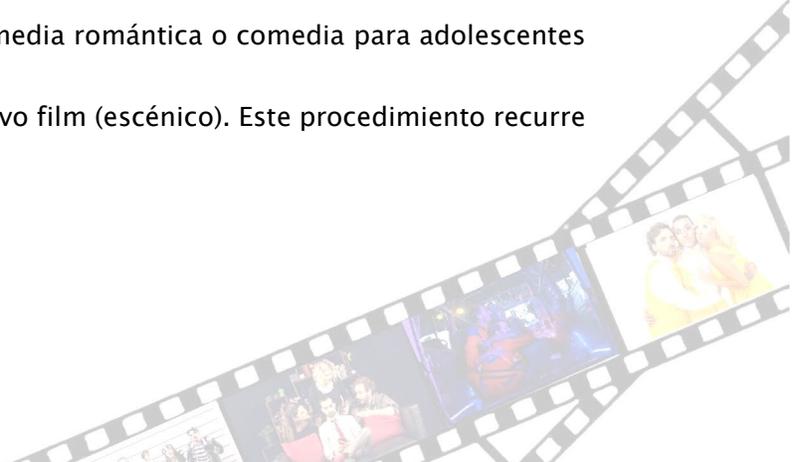


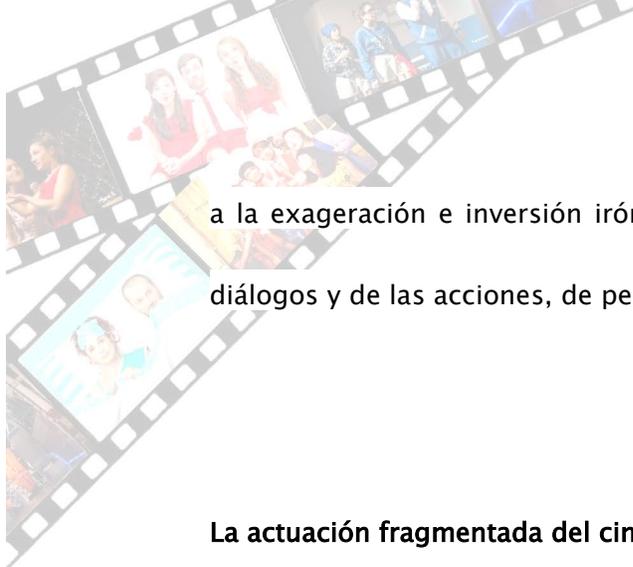


Sin embargo, la noción de **transtextualidad** acuñada por el teórico francés Gérard Genette en su libro *Palimpsestos* (1982) condensa la cualidad del procedimiento paródico. Genette diferencia cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad (que se da entre dos obras y se puede manifestar como cita, plagio y alusión); paratextualidad (textos al margen de la obra: tráiler, anuncios, entrevistas, etc.); metatextualidad (relación crítica entre un texto y otro); architextualidad (cuando el título o subtítulo de una obra recuerda más o menos explícitamente al de otra); e hipertextualidad (relación entre un texto, llamado *hipertexto*, con uno anterior, *hipotexto*, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía). En cierto modo, entonces, una parodia es un hipertexto que puede tener un solo hipotexto o varios, o cuyo hipotexto no solo sea de una película o serie sino de un género completo. Así lo señala Stam (2010):

La hipertextualidad señala todas las operaciones de transformación que un texto puede operar sobre otro. La parodia, por ejemplo, desvaloriza y “trivializa” irreverentemente un texto “noble” anterior. [...] En otros casos, la transposición no es de una sola película sino de todo un género. (p. 244–245)

Los procedimientos paródicos son, entonces, procedimientos de **hipertextualidad** que consisten en la apropiación de películas y series televisivas pertenecientes a un género (comedia o ciencia ficción) o subgéneros (comedia romántica o comedia para adolescentes o *space opera*) para transformarlos en un nuevo film (escénico). Este procedimiento recurre





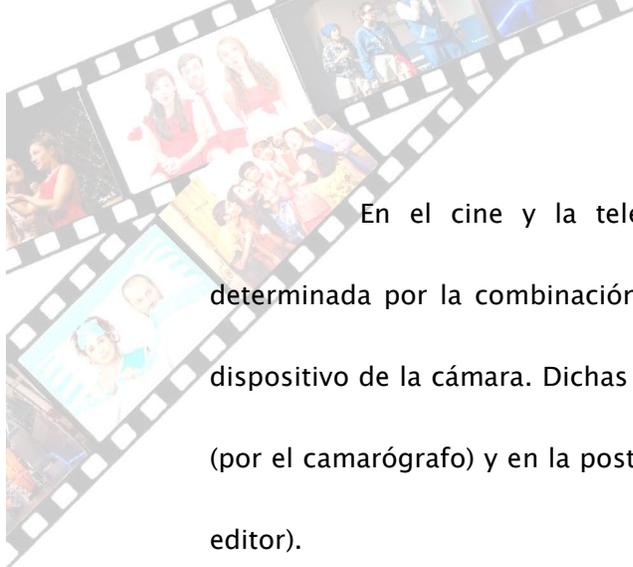
a la exageración e inversión irónica de particularidades estilísticas, del contenido de los diálogos y de las acciones, de personajes estereotipados y de su articulación narrativa.

La actuación fragmentada del cine vs. la actuación continuada del teatro

La actuación es inherente al cuerpo del actor o actriz. Es en él donde confluye “lo natural” o cotidiano con “lo artificial”, es decir, lo construido en el mundo de la ficción. Es en su cuerpo donde coexisten, en permanente tensión, la necesidad de ser eficaz en las acciones–reacciones que realiza y la necesidad de capturar y mantener la atención del espectador.

En el teatro, esta focalización o atracción de la mirada del público hacia la representación puede estar persuadida por los mecanismos de la puesta en escena (por ejemplo, la una luz puntual sobre el escenario) o, bien por aquella focalización espontánea “ganada por el propio actor a través de una serie de procedimientos o artilugios” (Mauro, 2015, p. 8) que conocemos como **presencia escénica**. La presencia escénica comprende, por un lado, “un cuerpo dilatado”, que le permite ampliar su registro expresivo y sensorial, y también implica “un cuerpo decidido” que, en situación de representación, es capaz de realizar una serie de acciones donde lo cotidiano del cuerpo se *artificializa* (Argüello Pitt, 2006, p. 62).

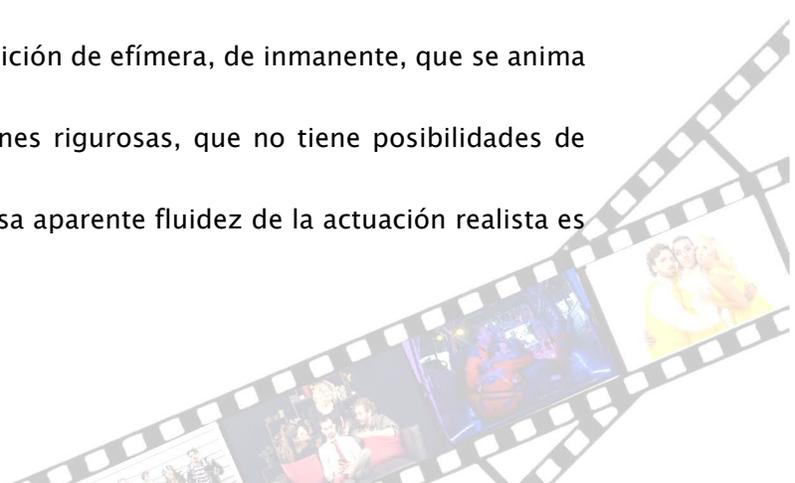


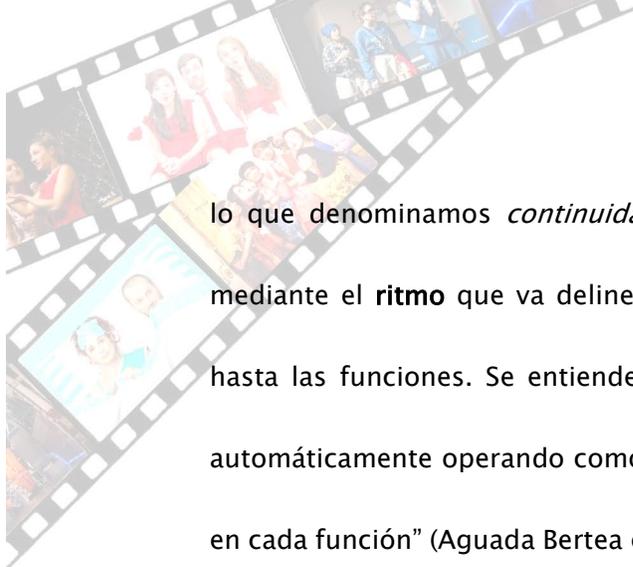


En el cine y la televisión, en cambio, la focalización de la mirada está determinada por la combinación y utilización de las imágenes producidas por el propio dispositivo de la cámara. Dichas imágenes son manipuladas tanto en el proceso de rodaje (por el camarógrafo) y en la post-producción (por el director, el director de fotografía y el editor).

Tanto en el lenguaje de la escena teatral como en el del audiovisual se manifiestan dos procedimientos de manera diferente: la *situación de actuación* y la *acción actoral*. Si la actuación es “ubicarse en una situación imaginaria, ponerse en situación” (Mauro, 2015, p. 4), si es “materializar o interpretar un sentido con existencia previa al hecho escénico” (p.3), la **situación de actuación** es “el contexto espacio-temporal en el que el sujeto acciona actoralmente” (p.4), que requiere de la participación de dos sujetos, aquel que acciona (actor/actriz) y aquel que observa dicho accionar (público). Entonces la **acción actoral** es aquella actividad que el actor/la actriz realiza y experimenta exclusivamente como resultado de la situación o el medio contextual, motivada a producirse por la mirada de un otro/a.

En el teatro, la acción actoral concuerda con la actuación y trabajan en simultáneo. Esto se debe a la naturaleza misma del acontecimiento teatral, que tiene lugar en un *aquí y ahora*, caracterizada por su condición de efímera, de inmanente, que se anima al riesgo latente, que no admite planificaciones rigurosas, que no tiene posibilidades de detenerse. A ese carácter ininterrumpido, a esa aparente fluidez de la actuación realista es

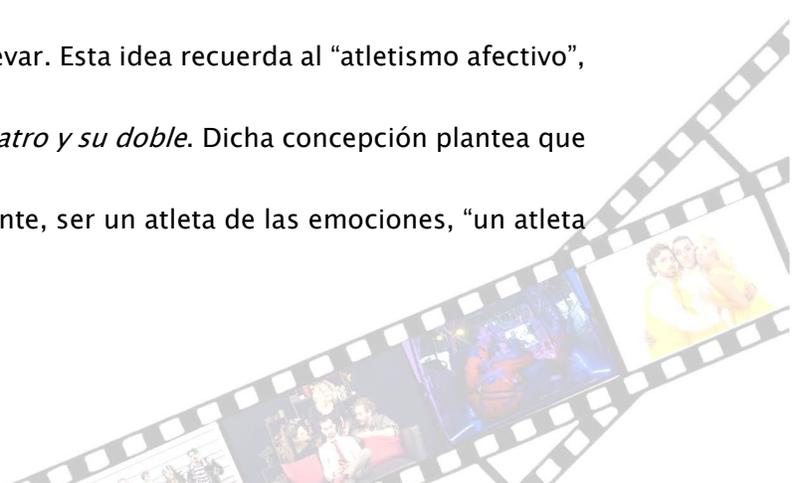


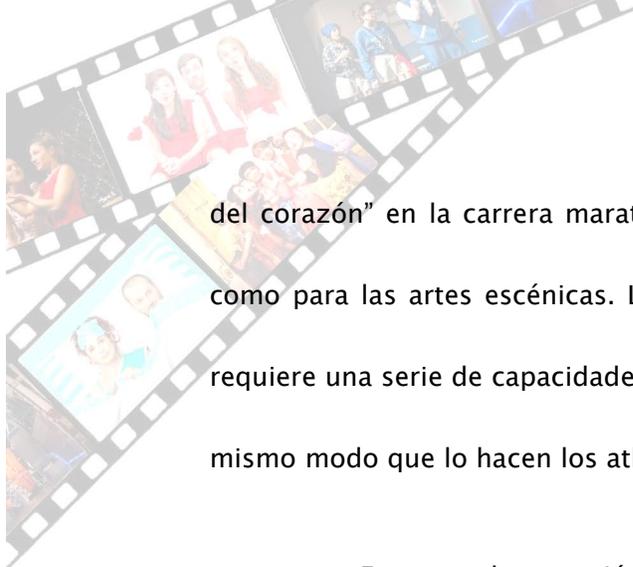


lo que denominamos *continuidad teatral* (p. 5). Dicha continuidad ilusoria se consigue mediante el **ritmo** que va delineando el proceso de **repetición** que va desde los ensayos hasta las funciones. Se entiende por repetición al “mecanismo que reproduce su acción automáticamente operando como un engranaje en el proceso de construcción de la obra y en cada función” (Aguada Berteza et al, 2012). Respecto a la actuación realista, Mauro (2017) agrega:

En términos escénicos, el realismo es, produce y depende de la construcción artificial e ilusoria de una fluidez constante en la representación, que se organiza así como carente de excesos y de interrupciones. Esta aparente fluidez y sencillez del enunciado promueve la sensación de transparencia. [...] Por consiguiente, si construir un enunciado teatral realista consiste en producir una representación cuya característica principal sea la continuidad rítmica, será necesario eliminar cualquier disrupción, es decir, someter a todos los componentes escénicos a una suerte de normalización. (p. 528–529)

En este apartado, además, la autora advierte que dicho concepto suele confundirse con la “continuidad emocional o de la situación representada”, que considera se da muy pocas veces en el teatro. Esto sucede porque las obras suelen presentar elipsis temporales y espaciales y cambios emocionales (muchas veces inexplicables o repentinos) que el actor/la actriz debe provocar o sobrellevar. Esta idea recuerda al “atletismo afectivo”, noción propuesta por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*. Dicha concepción plantea que el actor/la actriz busca, directa o indirectamente, ser un atleta de las emociones, “un atleta

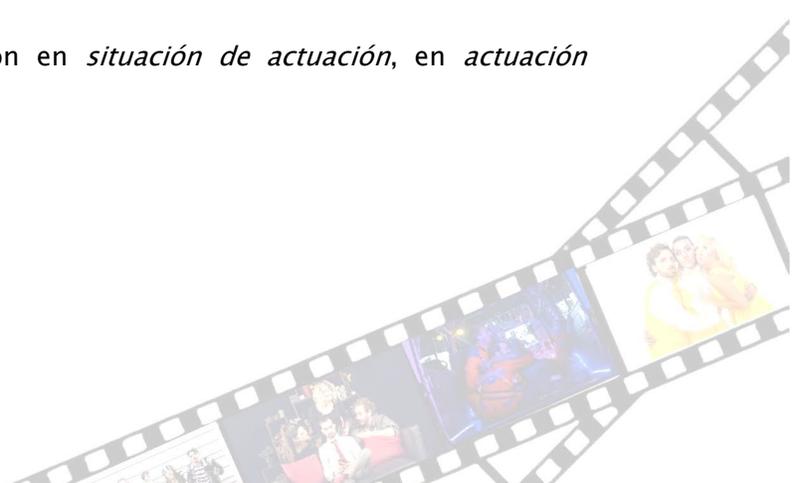


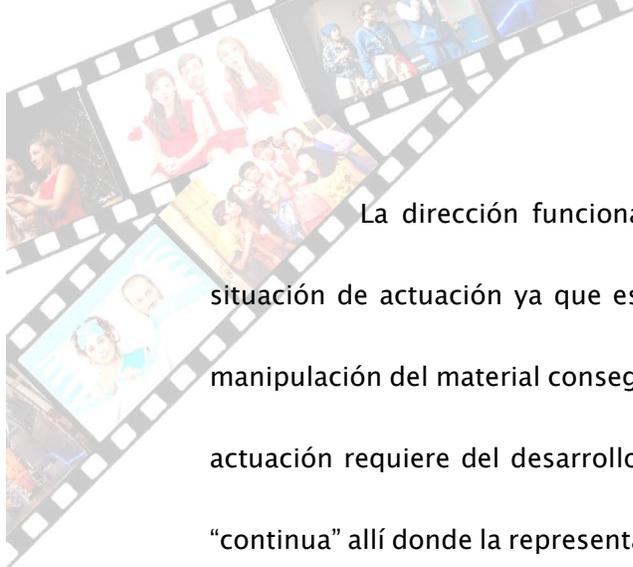


del corazón” en la carrera maratónica que implica la actuación tanto para el audiovisual como para las artes escénicas. Lograr, actoralmente hablando, la continuidad emocional requiere una serie de capacidades técnicas que los/las actores/actrices deben entrenar del mismo modo que lo hacen los atletas.

Entonces, la actuación en el cine y la televisión está marcada por la interrupción. En este caso, la acción actoral es aquel desempeño que se produce durante la toma y que es captado por la cámara. La situación de actuación es fragmentada y está constituida de momentos muy breves que Mauro define como **trazas de actuación**. Aquí, entonces, la acción actoral y la actuación no coinciden en el tiempo, dado que la acción actoral es registrada y será convertida en actuación por otro sujeto creador, mediante un procedimiento de manipulación de esa imagen registrada. El actor/la actriz “renuncia a producir actuación (tal como lo hace en el teatro), en favor de aportar elementos para la construcción de una actuación cinematográfica.” (p.13)

La cámara propone “todo tipo de fragmentaciones, selecciones, combinaciones y decisiones anteriores, simultáneas y posteriores al rodaje”, que si bien son ajenas a la acción actoral, repercuten en ella (2015, p.14). El rol de la dirección se vale de las posibilidades de ese dispositivo audiovisual para convertir las *trazas de actuación* obtenidas en la impresión de la película de la acción en *situación de actuación*, en *actuación* propiamente dicha.



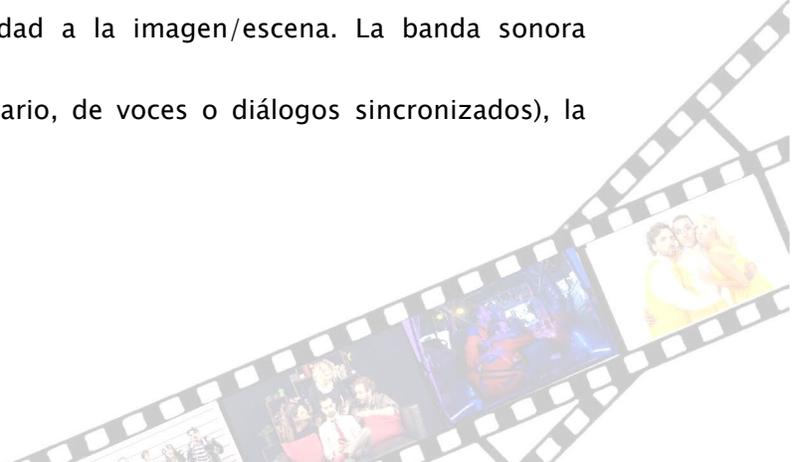


La dirección funciona, entonces, como mediador entre la acción actoral y la situación de actuación ya que es quien terminará de construir la actuación a partir de la manipulación del material conseguido en la situación de actuación. Cabe destacar que dicha actuación requiere del desarrollo de capacidades técnicas para sugerir una acción actoral “continua” allí donde la representación ha sido, por naturaleza, fragmentada e interrumpida. Esta es la diferencia sustancial entre la actuación en teatro y en el audiovisual. Mientras en teatro acción actoral y actuación coexisten, en el cine y la televisión no, por lo que la intervención del/la director/a es definitiva.

La banda sonora, evocación permanente

En este trabajo se hará uso de los términos banda sonora musical, banda sonora o música audiovisual como sinónimos indistintamente, para referirse a la música que acompaña a las imágenes en movimiento de una producción audiovisual, ya sea una película o un programa televisivo.

La banda sonora *sonoriza o musicaliza* las imágenes y con ello se consigue transmitir al espectador el realismo o la “impresión de realidad” (Martin, 2002, p. 124), otorgándole mayor autenticidad y credibilidad a la imagen/escena. La banda sonora comprende la palabra (en forma de comentario, de voces o diálogos sincronizados), la



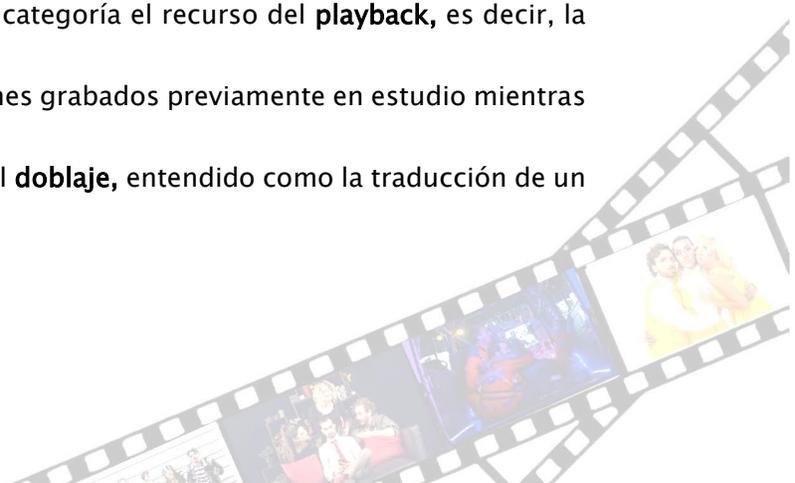


música, los efectos sonoros y ambientales y el silencio (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999, p. 200).

La palabra

El **comentario** o “**voz en off**” puede venir de una voz impersonal o bien, de un narrador “más literario”. Este recurso proporciona datos o información que ayudan a la inteligibilidad del producto audiovisual, guía la atención del espectador respecto a aquello que interesa destacar, introduce o culmina una temática y/o se emplea como transición entre diferentes aspectos temáticos del relato. Se distinguen dos tipologías (Schmidt, 1978, citado por Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999, p. 204): los **diálogos de comportamiento** son aquellos que, de forma directa, expresan los personajes en una situación determinada. Surgen de la propia acción y no manifiestan pensamientos, valores ni ideologías de forma explícita aunque las acciones y las palabras le permitan dilucidar al espectador las características de cada personaje. Por otro lado, los **diálogos de escena** son aquellos de tipo “teatral” que informan sobre los pensamientos, los sentimientos e intenciones de los personajes siempre y cuando surjan de la acción misma.

También se puede agregar a esta categoría el recurso del **playback**, es decir, la reproducción de números musicales o canciones grabados previamente en estudio mientras los artistas simulan interpretarlo. Y además, al **doblaje**, entendido como la traducción de un



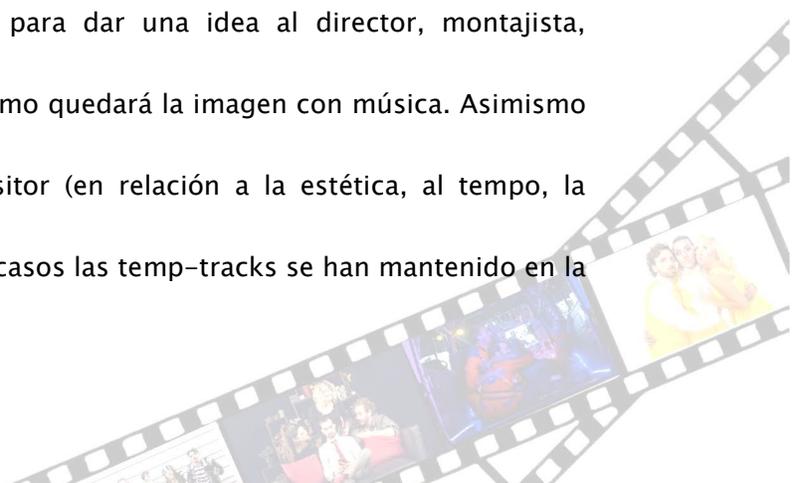


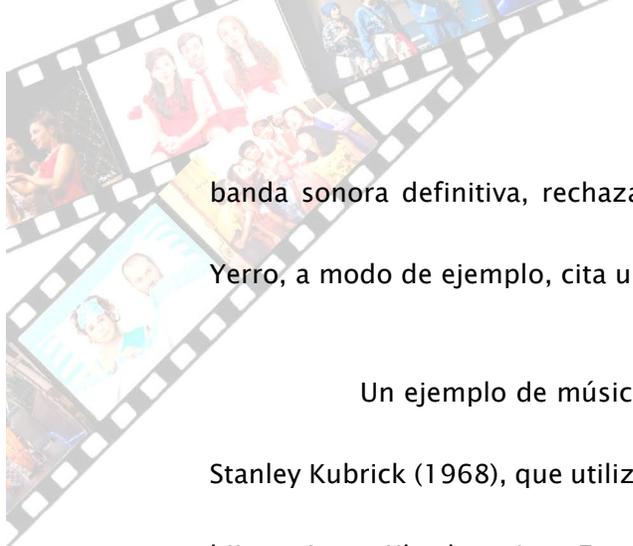
film o programa a otra lengua o idioma. Ambos procedimientos requieren de una correcta y exacta sincronización labial

La música

La música audiovisual puede ser, según su procedencia, **compuesta y arreglada, recopilada o improvisada** (Díaz Yerro, 2011, p. 21). Sólo en el primer caso existe una intención original del compositor de crear música pensando en las especificidades del guión, los personajes, el montaje o el ritmo visual. En el resto de los casos, son los roles de la dirección y/o la producción los que deciden incorporar una música preexistente a la producción cinematográfica. Esta composición compuesta con anterioridad a la película o serie puede utilizarse manteniéndola intacta, o bien modificada (arreglada). Dichos arreglos pueden darse sobre la partitura, sobre su longitud, instrumentación, tempo, armonía (rearmonización), etc., por lo que se vuelve a grabar la obra o directamente se edita sobre el soporte de la grabación.

El conocer el material y el poder montar directamente con él incita a muchos/as directores/as a hacer uso de músicas ya existentes. Los *temp-tracks* (o *temporary tracks*) son piezas musicales preexistentes que se sincronizan con el montaje a modo de referencia, antes de ser compuesta la banda sonora, para dar una idea al director, montajista, productor, editor musical y compositor de cómo quedará la imagen con música. Asimismo sirven como referencia estilística al compositor (en relación a la estética, al tempo, la instrumentación, dinámica, etc.). En algunos casos las temp-tracks se han mantenido en la

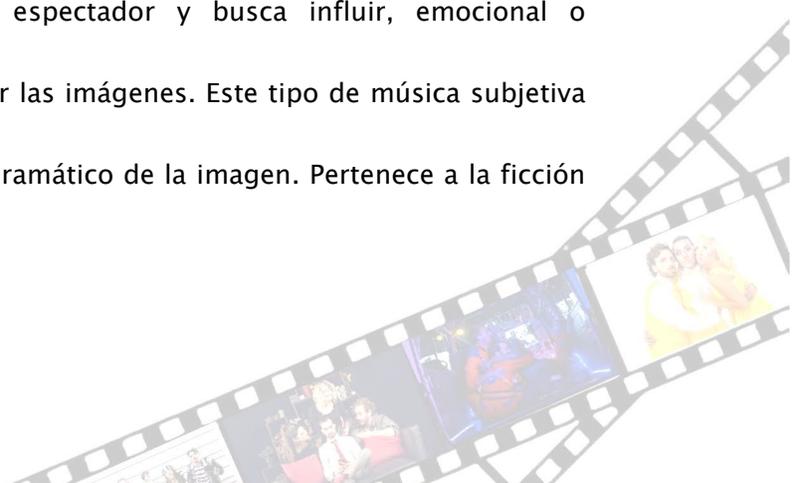


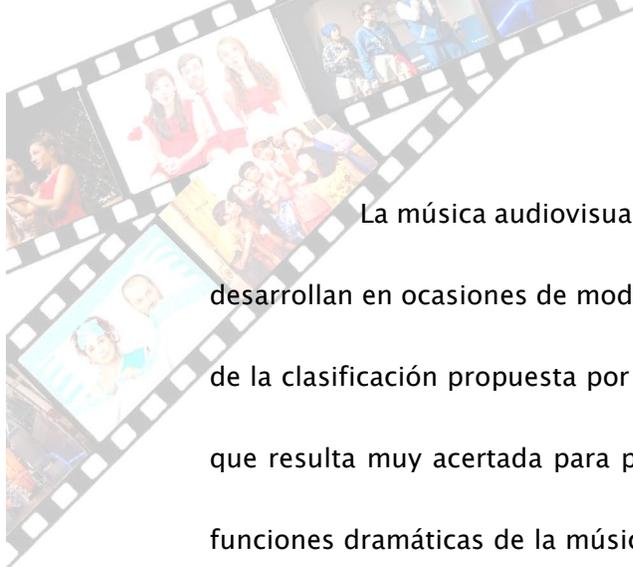


banda sonora definitiva, rechazándose partituras compuestas para un film o serie. Díaz Yerro, a modo de ejemplo, cita un caso particular de la historia del cine:

Un ejemplo de música preexistente es el de *2001: Una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick (1968), que utiliza música de György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss hijo y Aram Khachaturian. En este caso se encargó una partitura original al conocido compositor cinematográfico Alex North, con el que Kubrick había colaborado en *Espartaco* (1960), pero el director rechazó la partitura compuesta para la película en favor de las *temp-tracks*. (2011, p.22)

Según la fuente sonora y su justificación visual o presencia dentro de la imagen, la música puede ser:

- *Diegética*: aquella que suena dentro de la imagen. Cuando la música forma parte de los efectos sonoros (como una radio encendida, por ejemplo), es decir, que está justificada dentro del argumento del film o la serie. La escuchan tanto los personajes como el espectador.
 - *Extradiegética, incidental o música de fondo*: cuando no está justificada por el argumento ni la pueden escuchar los personajes. Se trata de una música “irreal” o antinatural construida por el audiovisual, que sólo escucha el espectador y busca influir, emocional o intelectualmente, en su forma de comprender las imágenes. Este tipo de música subjetiva refuerza el significado poético, expresivo y dramático de la imagen. Pertenece a la ficción cinematográfica.
- 



La música audiovisual tiene múltiples funciones, en relación a la imagen, que se desarrollan en ocasiones de modo simultáneo. En su tesis de Doctorado, Díaz Yerro se vale de la clasificación propuesta por Richard Davis en su libro *Complete guide to film scoring*, que resulta muy acertada para pensar esta investigación puesto que resume las distintas funciones dramáticas de la música en el cine en tres grandes categorías: funciones físicas, psicológicas y técnicas (Davis, 1999, p. 141–144 citado por Díaz Yerro, 2011, p. 25–27):

- **Físicas:** la banda sonora puede:

- Acompañar el movimiento en la imagen (de los personajes, de algún objeto, etc., o incluso de la propia cámara) que tiene como objeto dinamizar la acción.

- Enmarcar la trama a nivel geográfico (música con toques árabes para una película que se desarrolla en Marruecos, por ejemplo), social/cultural (música rap para un suburbio neoyorquino, música clásica para un personaje refinado) temporal/ histórico (por ej. uso de instrumentos como el theremin y/o sintetizadores en una película de ciencia ficción, etc.).

- Crear una atmósfera que sitúa la acción en una franja horaria del día (mediodía, noche, etc.), o en un espacio en concreto (el mar, una gran ciudad, el interior de una habitación, ...), o recrear condiciones climáticas (como lluvia o nieve, por ejemplo).

- **Psicológicas:** la música puede:

- Dar el *tono* general de una historia.





– Resaltar estados de ánimo (evidentes u ocultos) de los personajes o cambios emocionales (por ej. enojo repentino).

– Proponer un estado de ánimo en el espectador.

– Dar información del *fuera de campo* (por ej. personajes que se sitúan o esconden fuera del campo visual de la imagen). A esto se denomina *sonido en off* (Martin, 2002, p.123). Al mismo tiempo puede funcionar como contrapunto o como contraste, el *asincronismo realista* o no y el *sonido en off* permiten la creación de toda clase de metáforas y símbolos (2002, p.126)

– Preparar a la audiencia para un susto o *shock*, dosificando la información, generando tensión o suspenso.

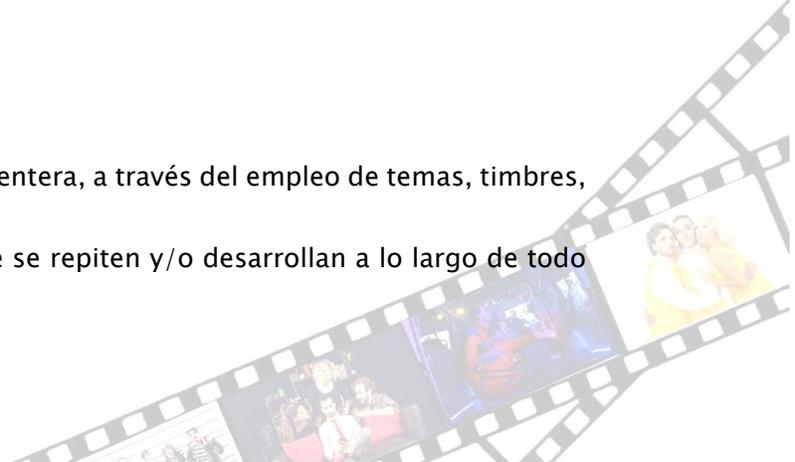
– Engañar al público

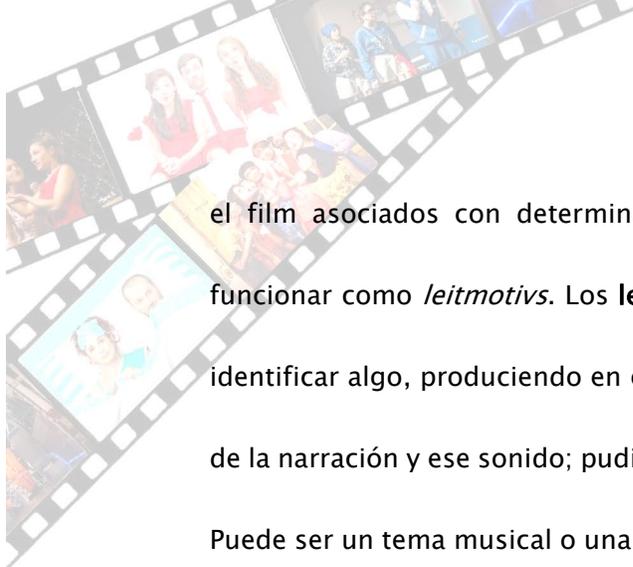
– Dar sensación conclusiva o de resolución al final del film o programa televisivo, etc.

• **Técnicas:** la música puede:

– Dar continuidad al montaje funcionando como transición entre dos planos o escenas distintas y dando unidad interna a una escena/ secuencia. A esta funcionalidad, Martin la llamó **continuidad sonora**. (2002, p.124)

– Crear continuidad en la película o serie entera, a través del empleo de temas, timbres, combinaciones instrumentales o texturas que se repiten y/o desarrollan a lo largo de todo

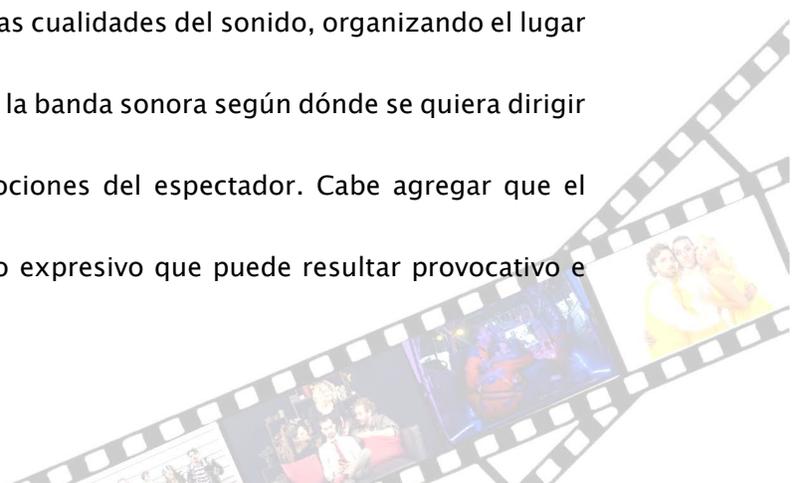


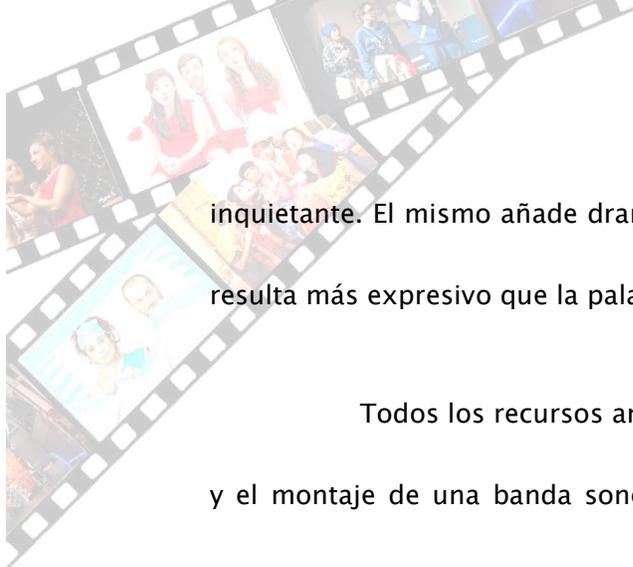


el film asociados con determinados personajes, emociones, lugares, etc., que pueden funcionar como *leitmotivs*. Los **leitmotivs** son sonidos o música que tienen la capacidad de identificar algo, produciendo en el espectador una asociación inmediata entre un elemento de la narración y ese sonido; pudiendo caracterizar un personaje, un objeto o una situación. Puede ser un tema musical o una mezcla de sonidos o ruidos. Requerirá de repetición y una composición que facilite su memorización para que funcione como tal.

Los efectos sonoros y el silencio

Los **efectos sonoros** subrayan la acción y evocan imágenes y buscan un realismo audiovisual acorde con la vida cotidiana. Poseen un valor expresivo propio que se añade a la imagen y a la palabra. Muchas veces requieren de una perfecta sincronización entre la acción de la imagen y su reproducción. Además sirven para efectuar transiciones que no se pueden resolver visualmente. Se registran una amplia gama de colecciones y bibliotecas de efectos de sonido y ruidos en distintos soportes sonoros que constituyen el material apto para que el realizador realice su labor de forma creativa e imaginativa. El realizador, al componer, recreará una realidad sonora aplicando equilibrios–desequilibrios, cambios de tonos y volúmenes y otras modificaciones en las cualidades del sonido, organizando el lugar que ocupará cada ruido o sonido ambiental en la banda sonora según dónde se quiera dirigir la sugestión auditiva y el control de las emociones del espectador. Cabe agregar que el **silencio**, la ausencia de sonido, es un recurso expresivo que puede resultar provocativo e



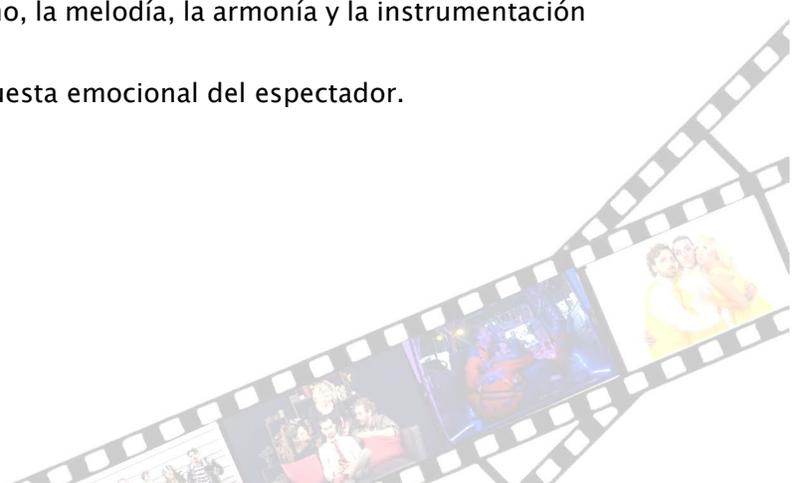


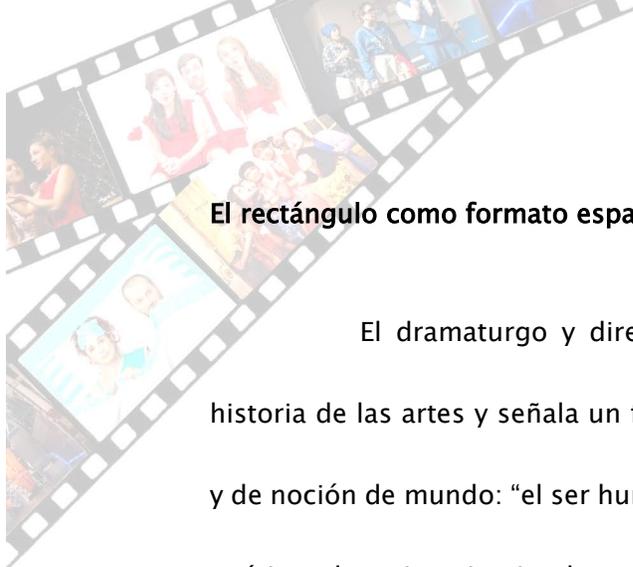
inquietante. El mismo añade dramatismo, expectativa e interés a la imagen. Muchas veces resulta más expresivo que la palabra.

Todos los recursos anteriormente nombrados se ponen en juego en la creación y el montaje de una banda sonora. Respecto a esto, Fernández Díez y Martínez Abadía agregan:

El montaje y construcción de la banda sonora es muy similar al montaje de imágenes. En el proceso constructivo se eligen los fragmentos sonoros más adecuados e incluso se introducen fragmentos sonoros no procedentes de la grabación. De la misma forma que existe la manipulación óptica, química y electrónica de la imagen existe, también, la manipulación de los sonidos para alterar sus características acústicas, pasarlos a primer plano, reducirlos a niveles inferiores, sobreponerlos con otros sonidos, etc. (1999, p. 214)

En ese proceso, el realizador o director debe seleccionar sonidos o música que desempeñarán una función concreta y específica a nivel narrativo, expresivo y estético que, combinados y mezclados, darán lugar a un entorno sonoro más claro y simple que el de la vida cotidiana. La banda sonora debe entenderse como una corriente continuada de información auditiva que el espectador decodificará en el proceso de recepción y comprensión del producto audiovisual. El ritmo, la melodía, la armonía y la instrumentación de la música afectan directamente en la respuesta emocional del espectador.





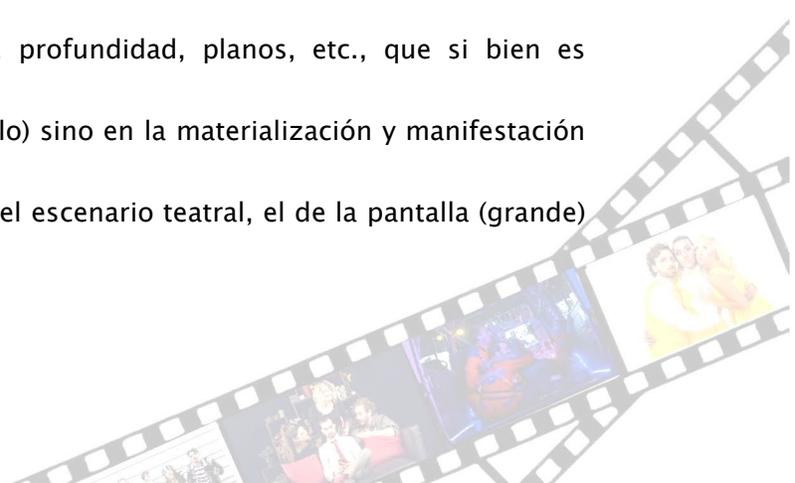
El rectángulo como formato espacial

El dramaturgo y director chileno Ramón Griffero, realiza un recorrido de la historia de las artes y señala un fenómeno particular que tiene lugar a nivel de percepción y de noción de mundo: “el ser humano escogió el formato rectangular para construir ahí las poéticas de su imaginario, desarrollando desde él una narrativa visual” (2011, p. 57)

El arte pictórico y su estudio de las proporciones, las tensiones, el manejo de perspectivas, horizontes, volúmenes, simetrías y líneas de fuerza. resultó trascendental en los avances de la gráfica, la arquitectura y la fotografía y, posteriormente, tomó relevancia en la narrativa cinematográfica, con sus planos, encuadres y concepciones de montaje:

Al adscribirnos al rectángulo como el lugar geométrico de nuestras representaciones artísticas, hemos generado un lugar común para las artes que se construyen a partir de este formato; de ahí que el estudio de las leyes narrativas composicionales han conformado un lenguaje transversal, con estructuras específicas para cada expresión, ya sea que se trate de un formato rectangular bidimensional, o tridimensional.

Esto explica cómo esa forma geométrica se hace presente no sólo en la visión orgánica del ser humano (con su simetría, profundidad, planos, etc., que si bien es elipsoide, sus márgenes definen un rectángulo) sino en la materialización y manifestación de sus expresiones artísticas. El rectángulo del escenario teatral, el de la pantalla (grande)



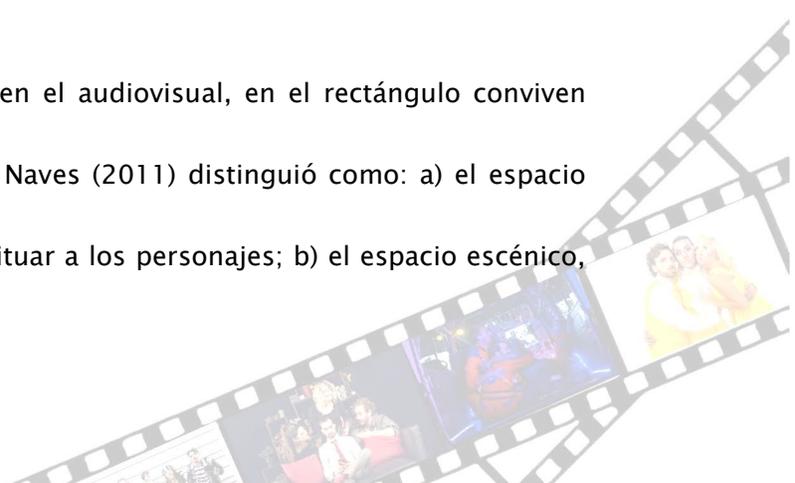


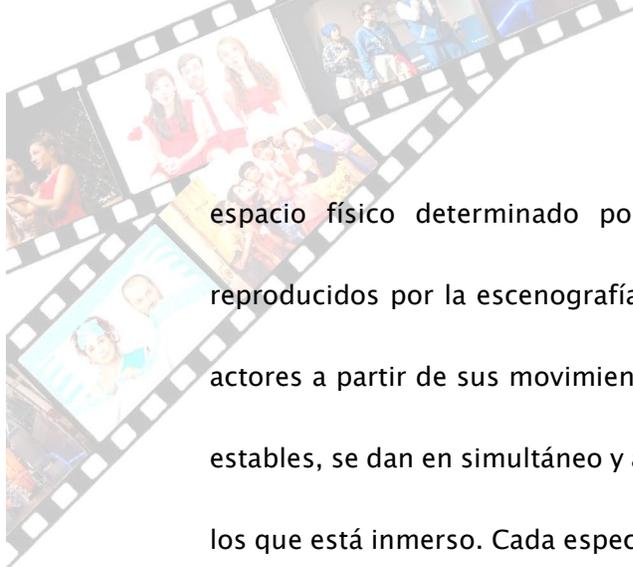
cinematográfica y de la pantalla (chica) televisiva evidencian una evolución en la concepción de la narrativa visual (de los artistas) y en la capacidad de lectura a través de la percepción sensorial, psíquica y cultural (de los espectadores).

En el teatro, el proceso de generar ficciones dentro del formato rectangular supone la abstracción y descontextualización de los lenguajes y los códigos de la representación: un texto, un cuerpo, la música, etc. que se introduce dentro del espacio escénico tridimensional crea una ficción a partir del lenguaje de su narrativa espacial o espacio-temporal: “Así, el lenguaje escénico en su totalidad se construye a partir de sus propios procesos y genera sus convenciones y universos, desde una autonomía, frente a las construcciones de la dimensión de la realidad” (2011, p.70).

Al mismo tiempo, Griffero propone imaginar al rectángulo del escenario “como el gran visor de una cámara fija, que espera para ser maniobrado, girado sobre su trípode, moviéndose sobre un dolly, fragmentado en sus ángulos y planos y conteniendo un sinfín de espacio, temporalidades narrativas, que amplían el alfabeto escénico en todos sus códigos: actuación, iluminación, escritura” (2011, p.160). Incluso ese rectángulo escénico puede contener en ese mismo encuadre una variedad de espacios y temporalidades ficcionales en simultáneo que superan con creces al plano de una cámara.

Tanto en el arte escénico como en el audiovisual, en el rectángulo conviven cuatro tipos de espacios que Carmen Boves Naves (2011) distinguió como: a) el espacio dramático, lugar creado por la fábula, para situar a los personajes; b) el espacio escénico,

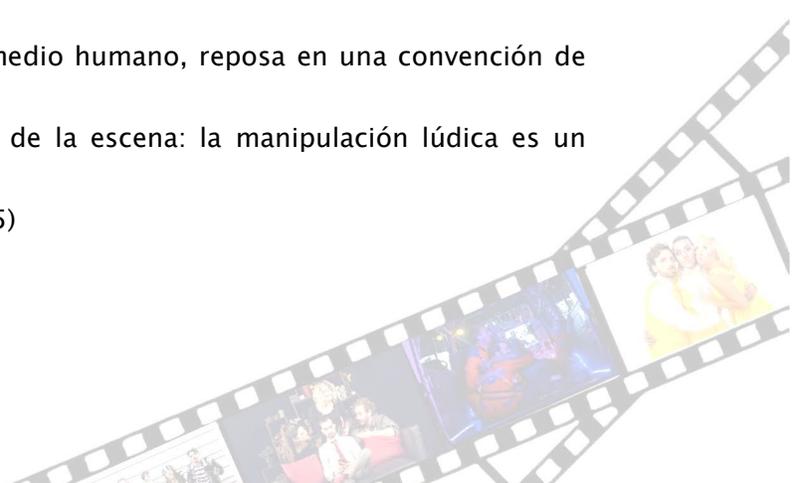


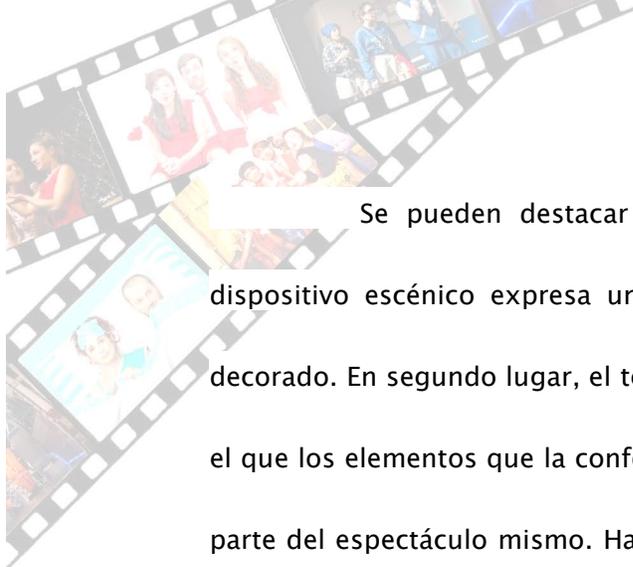


espacio físico determinado por la arquitectura teatral; c) el espacio escenográfico, reproducidos por la escenografía y d) el espacio lúdico, dado por el juego espacial de los actores a partir de sus movimientos y partituras. Estas disposiciones espaciales nunca son estables, se dan en simultáneo y adquieren sentido según los contextos socio-históricos en los que está inmerso. Cada espectáculo implica relaciones particulares en cuanto al espacio entre actores y público, entre actores y actores, inscriptos en un espacio teatral específico y un espacio escenográfico que define, al mismo tiempo, el espacio dramático y lúdico.

Sin embargo, pensar la cuestión espacial en estos términos resulta escaso si no se ahonda en la noción de **dispositivo escénico**:

El término dispositivo escénico, actualmente muy utilizado, indica que el escenario no es fijo y que el decorado no está colocado en el mismo sitio desde el principio al final de la obra: el escenógrafo dispone las áreas de juego, los objetos, los planos de evolución, según la acción que debe ser interpretada y no duda en modificar esta estructura a lo largo del espectáculo. El teatro es una maquinaria con la que se puede jugar, más próxima a los juegos de construcciones para niños que al fresco decorativo. El dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores. (...) El dispositivo escénico (...) presupone una concepción ideológica de la transformabilidad del espacio social y del medio humano, reposa en una convención de representación y en una sobreteatralización de la escena: la manipulación lúdica es un principio generador. (Pavis, 2007, p. 140-145)

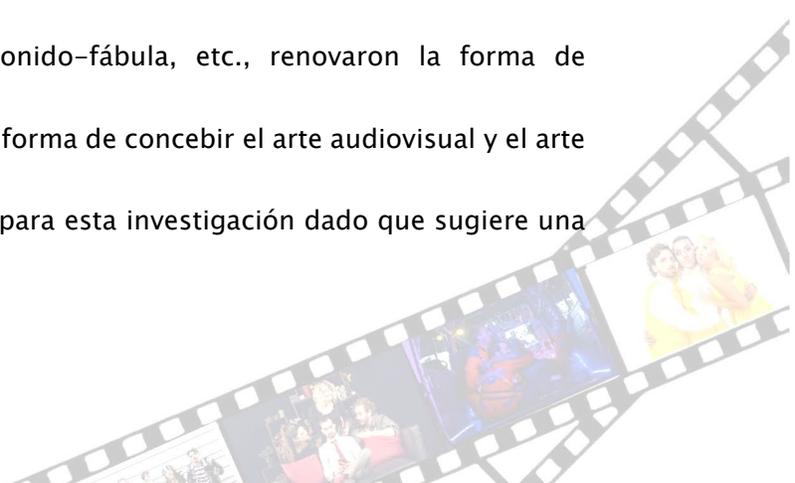


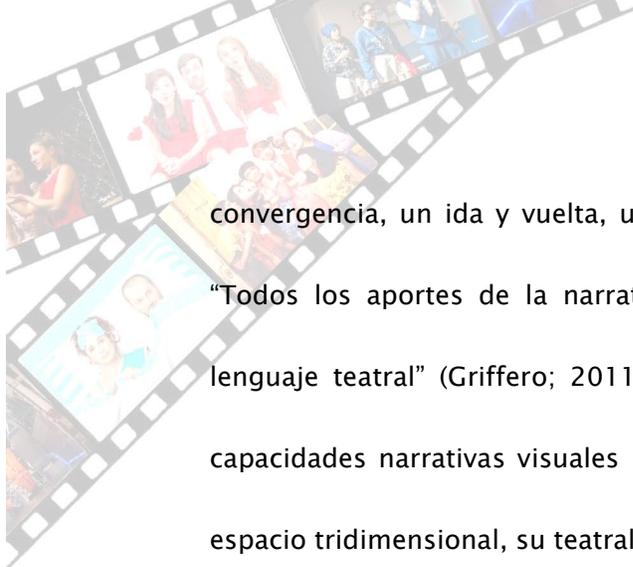


Se pueden destacar tres aspectos de esta definición. En primer lugar, el dispositivo escénico expresa un dinamismo mayor que términos tales como escena o decorado. En segundo lugar, el teatro es un artefacto lúdico, es decir, una construcción en el que los elementos que la conforman y sus articulaciones no se ocultan sino que forman parte del espectáculo mismo. Hay una idea de “juego” en este armado que “se deja ver” y justamente es eso lo que habilita la dimensión lúdica de la construcción, dando lugar a una complicidad nueva con el público. Por último, ligado a este movimiento, aparece la noción de *transformación*: el dispositivo escénico produce efectos de cambio y genera sentidos novedosos e inesperados.

Entonces, el dispositivo escénico no es una figura decorativa fija, un fondo de representación mudo, sino una suerte de artefacto o maquinaria que está conformado por un conjunto heterogéneo de materiales, procedimientos e imágenes que convergen y se articulan entre sí de una manera particular. En su funcionamiento genera sentidos, los articula y los transforma e induce a una experiencia espacial singular para el espectador.

El montaje, la edición, la fragmentación de la visión en planos, los encuadres, los ángulos, los movimientos de cámara, el ritmo, la continuidad, el congelamiento de imagen, los reverso-adelantos, la escritura visual de un guión, la estructura narrativa, los raconto, las elipsis, la relación imagen-sonido-fábula, etc., renovaron la forma de representar el imaginario de una realidad y la forma de concebir el arte audiovisual y el arte teatral. Esta idea se consolida como premisa para esta investigación dado que sugiere una





convergencia, un ida y vuelta, un traspaso entre los lenguajes audiovisuales y el teatro: “Todos los aportes de la narrativa audiovisual tienen una recodificación posible en el lenguaje teatral” (Griffero; 2011; p. 160). El teatro busca, de esta manera, ampliar las capacidades narrativas visuales manteniendo sus especificidades espacio-temporales, su espacio tridimensional, su teatralidad inherente y las formas de ejecutar propias de su arte. De esta forma, la *cinematización* de la escena habilita y amplía nuevas posibilidades para la elaboración del dispositivo escénico otorgándole un abanico de herramientas y procedimientos a los distintos soportes de la puesta en escena. E invita al público a vivir una experiencia de recepción más relacionada a sus hábitos perceptivos, marcados por los modos del cine y la televisión.



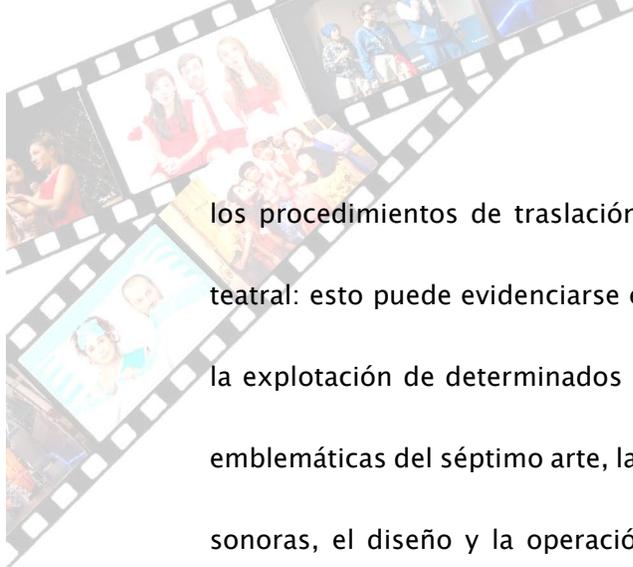
SEGUNDA PARTE: Procedimientos de cinematización de Brodda Teatro Producciones

Del cine y la televisión al teatro: La cinematización de la escena.

Todos los elementos anteriormente mencionados desembocan en el proceso central de esta investigación: la cinematización, concepto tomado del chileno Ramón Griffero que sintetiza el carácter y la esencia de este estudio. Esta noción surge “de un gesto de creación que toma la narrativa visual del cine y la desarma, para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral (...), la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica, reestructurándola a partir de los códigos del lenguaje teatral” (Griffero, 2011, p. 159). Esta definición no se refiere a la transmedialidad, es decir, a la mera proyección de imágenes o material audiovisual sobre el escenario sino que da cuenta de la evolución del arte escénico, tanto a nivel del texto como a nivel espacial. Por eso se infiere que el grupo Brodda Teatro Producciones lleva a cabo su labor artística valiéndose de procedimientos de cinematización para el montaje de sus espectáculos.

A lo largo de la historia, la irrupción del cine en el teatro se ha dado, por un lado, como medio directamente empleado en la puesta en escena y, por otro, como elemento lingüístico y expresivo transformado y adaptado a la escena. En la corta trayectoria del grupo Brodda Teatro pueden evidenciarse estos dos caminos.

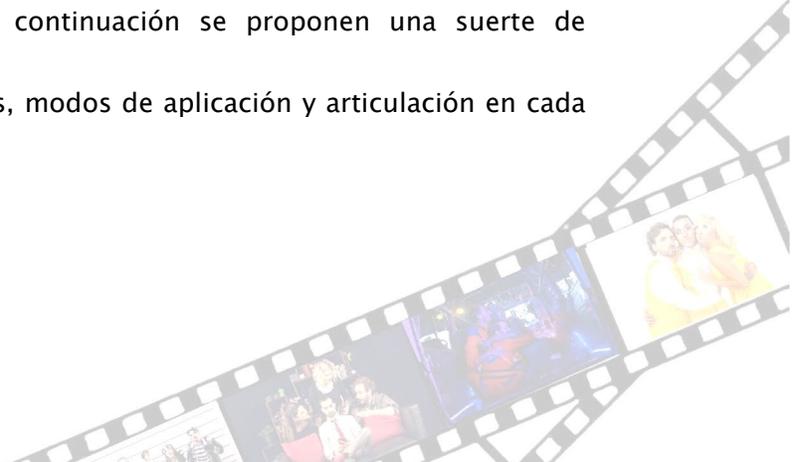
En las siguientes páginas haremos un recorrido analítico por tres piezas escénicas del grupo Brodda Teatro Producciones, que constituyen antecedentes teóricos-icónicos de

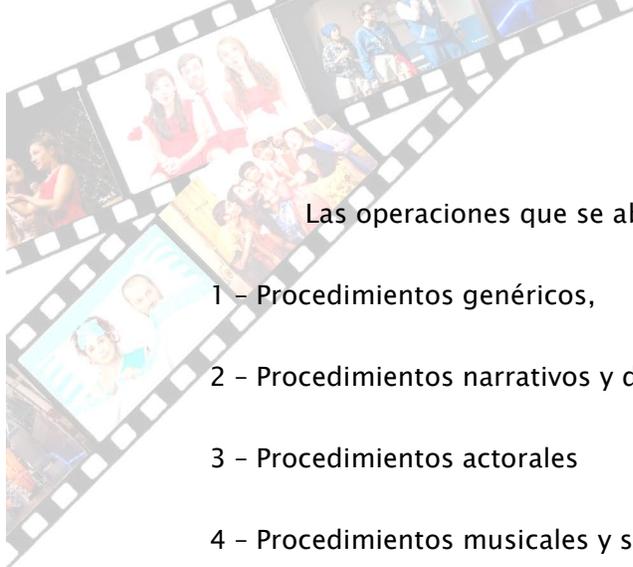


los procedimientos de traslación de ciertos elementos del lenguaje audiovisual al medio teatral: esto puede evidenciarse en los códigos actorales, el modo de articular las escenas, la explotación de determinados géneros, las referencias o guiños a personajes o escenas emblemáticas del séptimo arte, la utilización de célebres composiciones musicales y bandas sonoras, el diseño y la operación lumínica, en el uso de efectos especiales, entre otros mecanismos.

“Perdón, es que te amo” (2014) , “Clase B: el efecto secundario” (2016) y “Perdón, es que te amo Vol. 2” (2019) se consolidan como las producciones más representativas y más fieles al estilo y gusto del grupo, donde sus miembros aseguran haberse sentido más honestos y sinceros como artistas y, además, sintetizan un cúmulo de procedimientos vinculados al lenguaje audiovisual que pueden reflejarse en los distintos abordajes de la escena (dramatúrgicos, actorales, lumínicos, sonoros, escenográficos, etc.) que se repiten y se ponen en juego en cada propuesta.

La particularidad de esta investigación recae en la relevancia que damos a la descripción y análisis de determinados procedimientos para alcanzar una posible **cinematización** de la escena que da por resultado, en palabras de la Dra. Fwala-lo Marin , **films escénicos**. Dichos procedimientos tuvieron lugar en la producción y montaje de los films escénicos del grupo en cuestión: A continuación se proponen una suerte de sistematización con ejemplos y descripciones, modos de aplicación y articulación en cada puesta en escena.





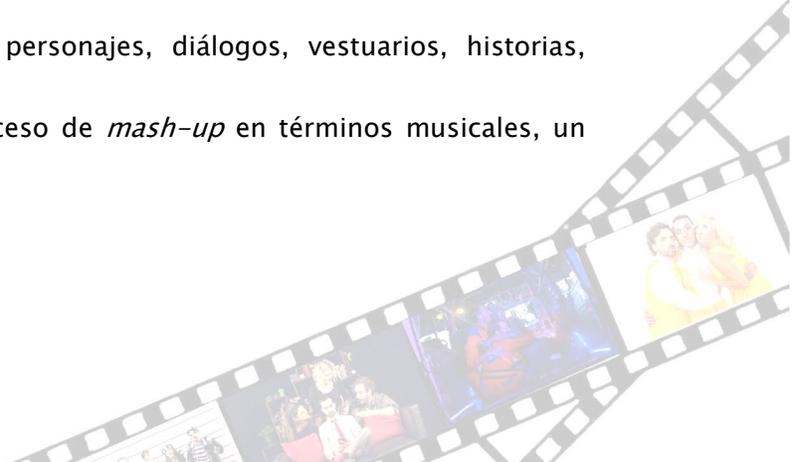
Las operaciones que se abordarán se presentan a continuación:

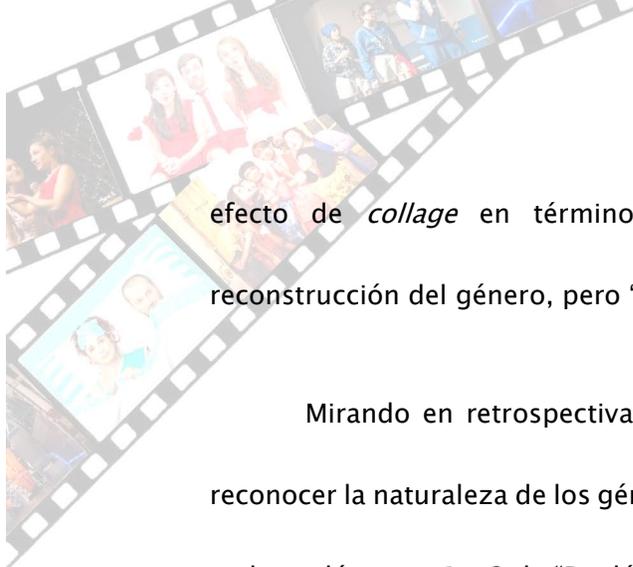
- 1 – Procedimientos genéricos,
- 2 – Procedimientos narrativos y dramáticos
- 3 – Procedimientos actorales
- 4 – Procedimientos musicales y sonoros
- 5 – Procedimientos espaciales
- 6 – Procedimientos de montaje

De géneros degenerados

Los géneros se convierten, para Brodda Teatro, en un cajón de recursos que el público puede identificar fácilmente, acercándose aún más a sus hábitos perceptivos y cognitivos, como receptor formado en el cine y la televisión. A veces, el género viene determinado por la atmósfera (*western*, ciencia-ficción); en otras ocasiones por el tema (drama, melodrama, comedia), por criterios combinados (cine histórico) e incluso un recurso formal puede convertirse en un género en sí mismo, como le pasa al musical.

En cada uno de sus films escénicos, Brodda Teatro Producciones se propone la explotación de un género en específico, realizando procedimientos de recorte, cruce, combinación y yuxtaposición de escenas, personajes, diálogos, vestuarios, historias, canciones y situaciones. Se trata de un proceso de *mash-up* en términos musicales, un

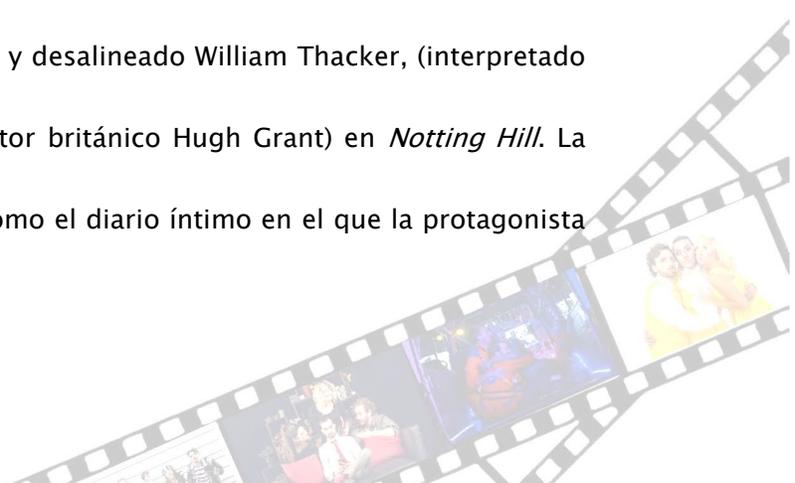


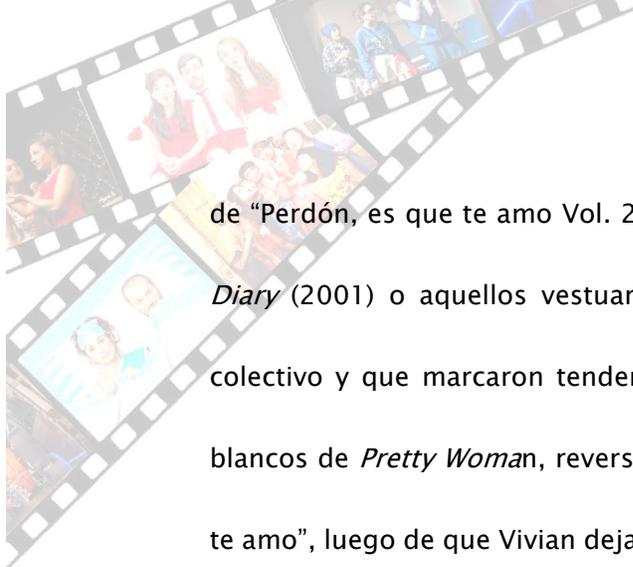


efecto de *collage* en términos plásticos, un procedimiento de de-construcción y reconstrucción del género, pero “degenerándolo”.

Mirando en retrospectiva la trayectoria de Brodda Teatro Producciones, se puede reconocer la naturaleza de los géneros seleccionados en cada una de sus puestas en escena: en los volúmenes 1 y 2 de “Perdón, es que te amo” la comedia romántica hollywoodense se plasma en la puesta en escena, no sólo en la utilización de personajes emblemáticos (como Anna Scott de *Notting Hill* (1999), Vivian de *Pretty woman* (1990) o Julianne Potter de *My best friend’s wedding* (1997), films protagonizados por una referente del género como es la actriz estadounidense Julia Roberts) sino con la recreación de escenas clásicas como el almuerzo del ensayo de boda de *My best friend’s wedding* en el que Rupert Everett hace cantar *I say a little pray* de Aretha Franklin a un restaurante entero; la visita a la psicóloga que hace el apuesto y exitoso galán Nick Marshall, en la figura de Mel Gibson, al darse cuenta que puede escuchar lo que las mujeres piensan en *What women want* (2000) o en la declaración de amor navideña con los carteles de *Love actually* (2003).

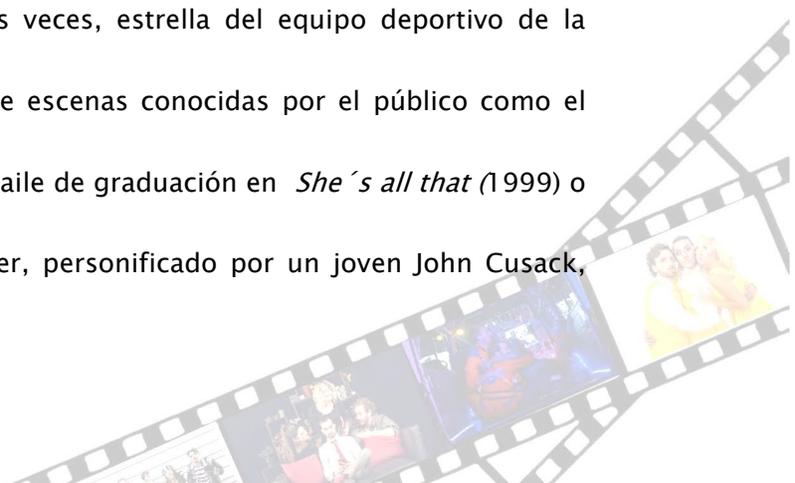
La extracción y citas de guiones y libretos cinematográficos también vislumbran destellos del género, como la famosa frase de Anna Scott ‘I’m just a girl standing in front of a boy asking him to love her’ (“Sólo soy una chica, de pie frente a un chico, pidiéndole que la ame”) al personaje del librero solitario y desalineado William Thacker, (interpretado por otro referente del género como es el actor británico Hugh Grant) en *Notting Hill*. La presencia de elementos u objetos icónicos como el diario íntimo en el que la protagonista

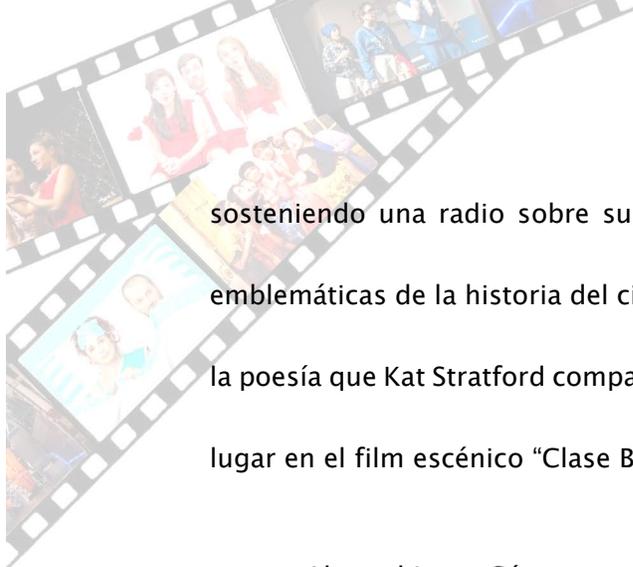




de “Perdón, es que te amo Vol. 2” ahoga sus penas, como referencia al de *Bridget Jones’s Diary* (2001) o aquellos vestuarios o caracterizaciones, reconocibles en el inconsciente colectivo y que marcaron tendencia en la moda como el vestido de gala rojo y guantes blancos de *Pretty Woman*, reversionado en color amarillo en la secuela de “Perdón, es que te amo”, luego de que Vivian dejara su atuendo de prostituta para ir a la ópera con su galán Edward Lewis (inmortalizado por el actor estadounidense Richard Gere).

El cuaderno que desata la ira de los adolescentes de “Clase B: el efecto secundario”, inspirado en el “Burn Book” en el que las protagonistas de la cinta *Mean girls* (2004) se dedicaban a escribir e inventar rumores, insultos y perversidades de sus compañeros de la escuela, fue uno de los elementos icónicos que da cuenta del género abordado en esta producción: las comedias para adolescentes de Hollywood, que tienen lugar en escuelas secundarias como en dicha obra, con personajes arquetípicos inspirados en *The Breakfast Club* (1985), del director y guionista referente del género John Hughes, representantes de toda una generación que se consolida como “una fórmula que funciona”, asegurada al éxito: el “nerd” o sabelotodo, la “princesa” más popular (interpretada por una joven Molly Ringwald, quien protagonizó también *Sixteen candles* (1985) y *Pretty in pink* (1986) y que se consolidó, por aquel entonces, en una referente del género) , el/la inadaptado/a, el “bully” o matón y el más “popular”, muchas veces, estrella del equipo deportivo de la escuela, entre otros clichés. La recreación de escenas conocidas por el público como el cambio de look de Laney Boggs para ir a su baile de graduación en *She’s all that* (1999) o de imágenes como la inadaptado Lloy Dobler, personificado por un joven John Cusack,



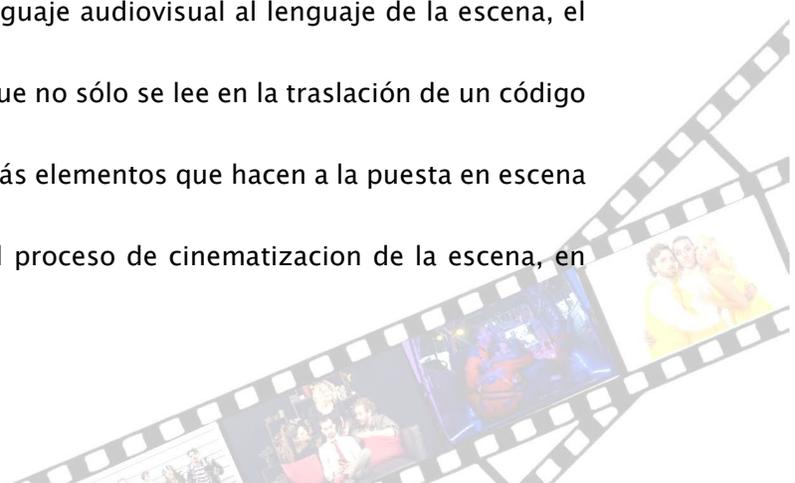


sosteniendo una radio sobre su cabeza, en *Say anything* (1989), una de las tomas más emblemáticas de la historia del cine, o la utilización de fragmentos del guión original como la poesía que Kat Stratford comparte con la clase en *10 things I hate about you* (1999) tienen lugar en el film escénico “Clase B: el efecto secundario”.

Ahora bien, ¿Cómo es el procedimiento que el grupo realiza para abordar los diferentes géneros? En primer lugar, reconoce y selecciona aquellos “lugares comunes” que se repiten o los puntos de contacto que comparten dos o más films o aquellas fórmulas que funcionan como la estructura dramática de “chico conoce chica, se enamoran, hay un malentendido, y luego llega el final feliz” de las comedias románticas. Los estereotipos y los *chichés* se constituyen como la materia prima fundamental para el abordaje de lo escénico.

En una segunda instancia, tiene lugar un procedimiento de organización y reorganización de los distintos elementos que intervienen en la escena, realizando una especie de mapa conceptual de la obra, que posibilita observar de forma gráfica y esquemática las relaciones que tendrán lugar en la trama. Esta representación gráfica propone posibles líneas de relación intertextual entre todos los lenguajes de la escena de forma lúdica y participativa. Todo esto atravesado siempre por el humor y el musical.

En el transvase de los géneros del lenguaje audiovisual al lenguaje de la escena, el grupo propone un procedimiento particular que no sólo se lee en la traslación de un código a otro sino también en el abordaje de los demás elementos que hacen a la puesta en escena de sus films escénicos: *parodiar*. Entonces el proceso de cinematización de la escena, en

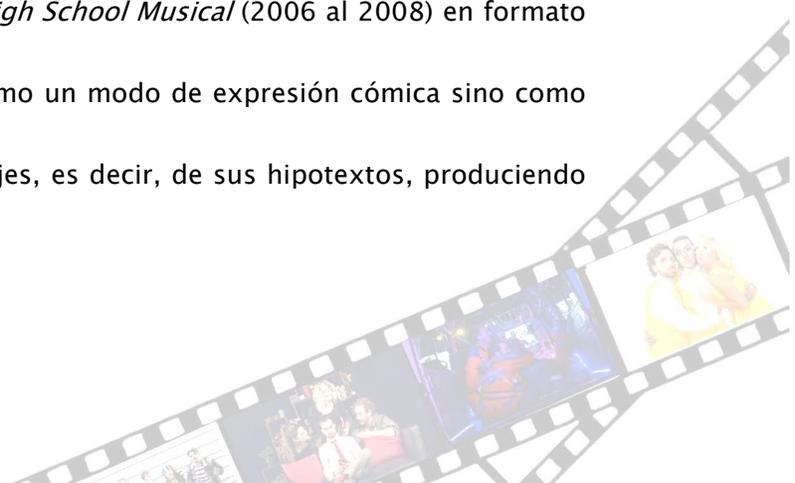


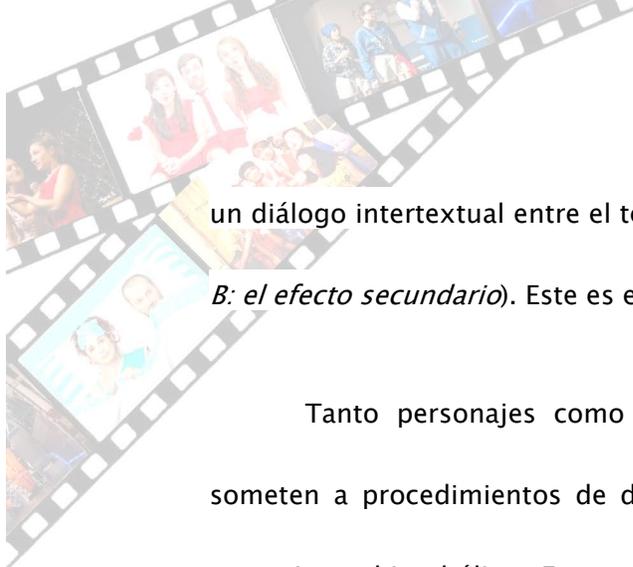


los procesos de Brodda Teatro, está dado por procedimientos paródicos. Y esto ocurre no sólo porque resulta impensado acceder a los exuberantes y absurdos presupuestos de la industria de Hollywood sino porque “se hace cargo” de las condiciones y modos de producción con los que cuenta y el contexto donde desarrolla su actividad: no cuentan con actores estrellas ni grandes sets ni miles de técnicos ni millones de dólares, cuentan con un elenco comprometido, un equipo creativo de unos 10/15 artistas distribuidos en diversos roles y salas de teatro independientes para ensayar y estrenar. Para este colectivo el proceso de traslación del cine y la televisión al teatro inexorablemente se ejecuta mediante la **parodia**.

La parodia como procedimiento transversal a la poética “brodda”

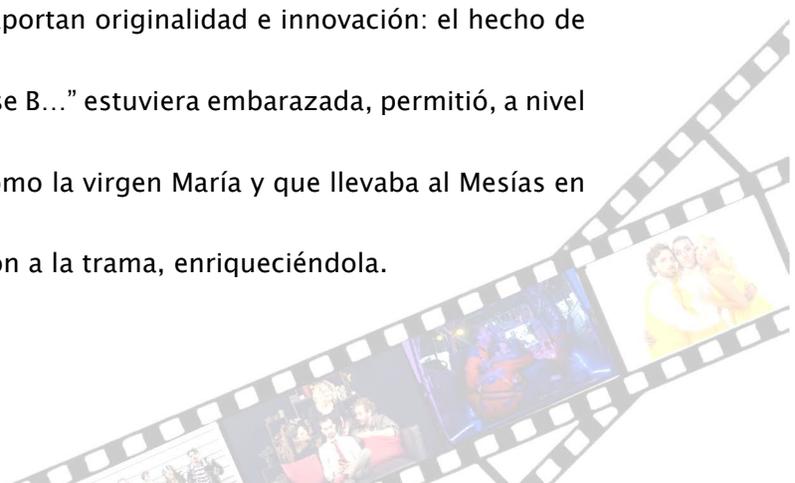
La obra “Perdón, es que te amo Vol. 2” es una parodia a las comedias románticas de Hollywood que entrecruza *Bridget Jones´s diary*, *Pretty woman*, *My best friend`s wedding*, *Runaway bride* (1999), *What women want*, *He's just not that into you* (2009), *The ugly truth* (2009), *Love actually* (2003), entre otros títulos; mientras que “Clase B: el efecto secundario” enreda *The Breakfast Club*, *Clueless* (1995), *She`s all that*, *Mean girls*, *10 Things I Hate about You*, *Bring It On* (2000) y la saga de *High School Musical* (2006 al 2008) en formato teatral. En ellas, la parodia no sólo opera como un modo de expresión cómica sino como una reinscripción irónica de esos largometrajes, es decir, de sus hipotextos, produciendo

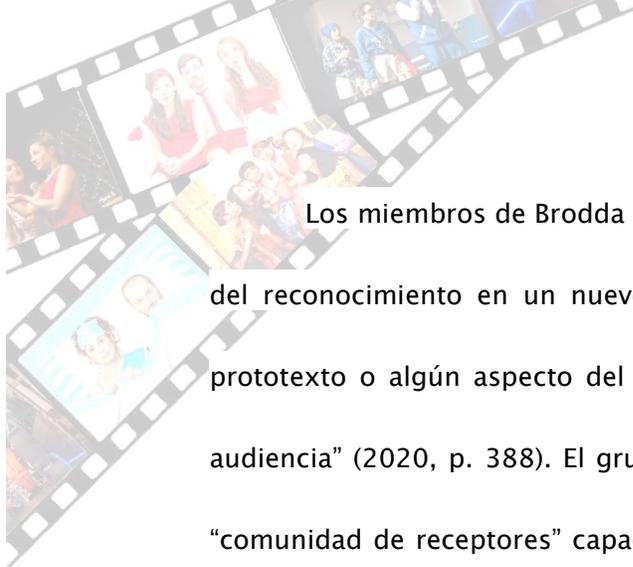




un diálogo intertextual entre el texto parodiado (*The Breakfast Club*) y el parodiante (*Clase B: el efecto secundario*). Este es el elemento de estructuración central en sus producciones.

Tanto personajes como situaciones, tanto caracterizaciones como historias se someten a procedimientos de desviación, inversión, contradicción, literalización o a un tratamiento hiperbólico. Esto puede evidenciarse con el siguiente ejemplo: uno de los personajes de la secuela de “Perdón, es que te amo”, interpretado por el actor cordobés Lucas Leiva y que lleva su mismo nombre, está inspirado en Vivian Ward de la película *Pretty woman*; en este caso es una *travesti prostituta* que se enamora de su cliente, llamado Eduardo (Traducción en español de Edward, el personaje de Richard Gere) con quien, al final de la obra parece que va a casarse pero no llega al altar y se escapa como *Runaway Bride*. Otro ejemplo es Jessica, uno los personajes construidos por la actriz Manuela Theiler en “Clase B...”, inspirado en Regina George, la líder de “Las Plásticas”, las más bellas y populares de la secundaria de *Mean girls*, que es la líder del equipo de porristas y novia del chico más popular de la escuela, quien pregona el celibato como forma de vida y, sin embargo, queda embarazada, como Quinn Fabray de la serie *Glee* (2009 – 6 temporadas). El español Jorge Nieto-Ferrando (2020) invita a hacer una doble lectura respecto a los procedimientos paródicos: por un lado, los aspectos parodiados señalan la dependencia de sus hipotextos, mientras que sus componentes parodiantes aportan originalidad e innovación: el hecho de que el personaje de la “célibe” Jessica, en “Clase B...” estuviera embarazada, permitió, a nivel narrativo, justificarse diciendo que ella era como la virgen María y que llevaba al Mesías en su vientre, incorporando una nueva motivación a la trama, enriqueciéndola.

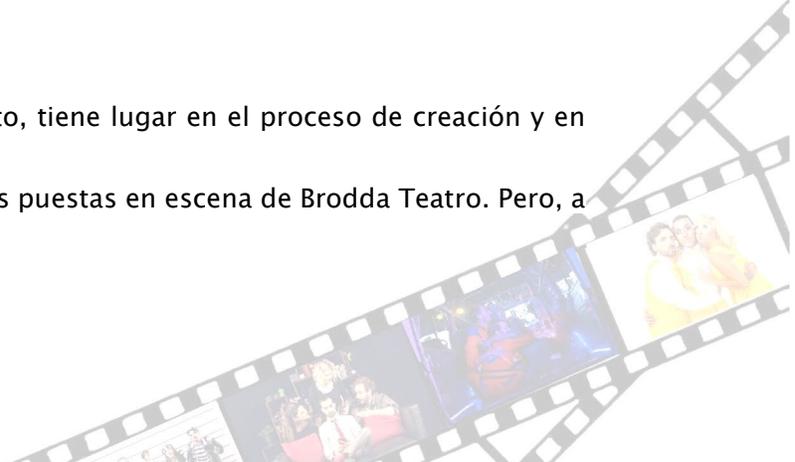




Los miembros de Brodda Teatro Producciones comprenden que “la parodia necesita del reconocimiento en un nuevo texto de lo parodiado y, por lo tanto del uso de un prototexto o algún aspecto del contexto, lo que no siempre resulta accesible a toda la audiencia” (2020, p. 388). El grupo reconoce que se requiere de la configuración de una “comunidad de receptores” capacitada para comprender, interpretar y discernir si uno de sus films escénicos se trata de un elemento paródico (e identificar con mayor o menor precisión sus hipotextos) o bien, si se trata “simplemente de una comedia divertida” (p.393). De todas maneras, hay una preocupación por crear un universo que, más allá de las referencias, sea autónomo, y permita el disfrute de todo espectador.

De todas maneras, detrás de la parodia hay una serie de procedimientos auto-referenciales y críticos que condiciona la manera de representar las realidades históricas y actuales que denotan una posición política frente al hipotexto: una obra de Brodda Teatro no es la mera suma de “imitaciones burlescas” de películas y series que busca ser graciosa sino que exige un cuestionamiento a paradigmas compositivos que garantizan el éxito y los modos de producción de la industria cinematográfica y televisiva (hollywoodense, sobre todo), critica las nociones de autoría y de género también, poniéndolas en tensión y contraste con el contexto circunstancial en el que está inmerso y los modelos de producción de teatro independiente cordobés.

Así, la parodia, en tanto procedimiento, tiene lugar en el proceso de creación y en la articulación con los demás elementos de las puestas en escena de Brodda Teatro. Pero, a





continuación, se abre un nuevo interrogante: ¿Cuáles son los procedimientos paródicos de los que se vale el grupo en cuestión para definir la estructura narrativa y dramática en cada uno de sus films escénicos? ¿Cómo operan?

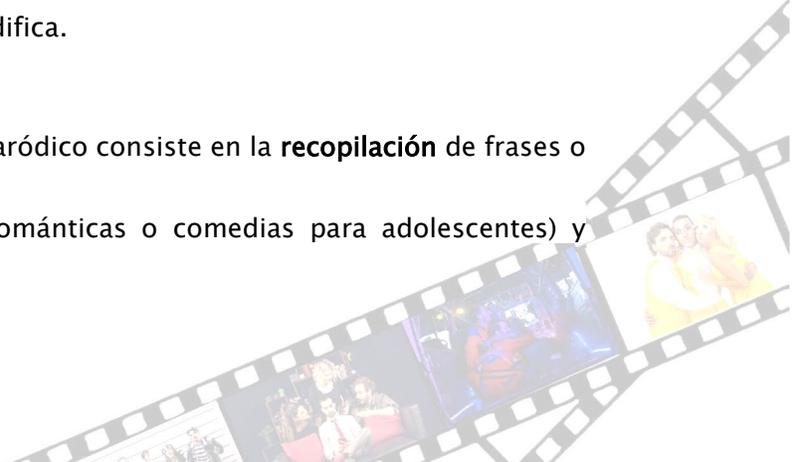
La intertextualidad como motor dramático y narrativo

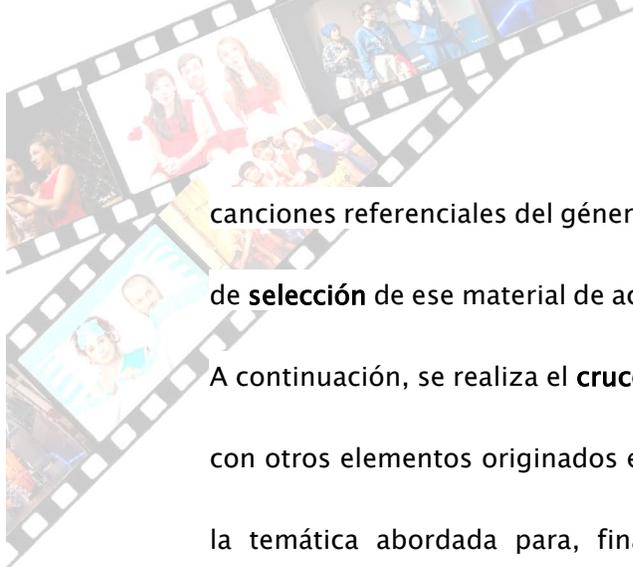
La dramaturgia de las producciones de Brodda Teatro se basa en *parodiar* que, a su vez, comprende una serie de etapas, de las que se desprenden una nueva colección de procedimientos.

La parodia se reafirma como el procedimiento central que, en términos genettianos, toma uno o varios textos ya existentes (hipotextos, fragmentos de guiones de cine y tvé) de los que “se inspira”, apartándose de ellos, en busca de generar una nueva creación (hipertexto, el film escénico) con características y sentido propios. Este procedimiento conserva una intención lúdica, por supuesto, que le concede a Brodda Teatro el material y las reglas del juego para crear.

La construcción de la estructura narrativa y dramática está ligado al trabajo de mesa que implican los primeros encuentros del proceso creativo, pero que se traslada a los ensayos en estado de permanente cambio, siempre abierto, siempre reescribiéndose. Aún en la temporada de funciones el texto se modifica.

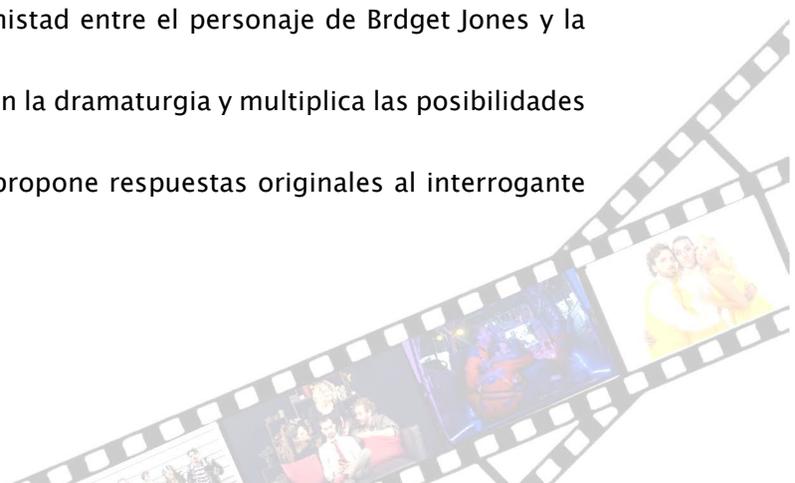
La primera etapa del procedimiento paródico consiste en la **recopilación** de frases o diálogos de diferentes fuentes (comedias románticas o comedias para adolescentes) y





canciones referenciales del género musical. Posteriormente, tiene lugar un riguroso proceso de **selección** de ese material de acuerdo a pautas y consignas propuestas desde la dirección. A continuación, se realiza el **cruce, combinación y yuxtaposición** de esos insumos textuales con otros elementos originados en improvisaciones o en instancias de reflexión respecto a la temática abordada para, finalmente, definir/redefinir la dramaturgia. Este juego de asociaciones da lugar a espacios de indeterminación que se erigen espacios de experimentación, donde los materiales y el conflicto entre materiales diversos generan algo “nuevo” refuncionalizando procedimientos tales como el montaje, el collage, el mush-up. Se trabaja, según dice el director y docente Paco Giménez, como el que “arma un rompecabezas del cual no posee la imagen” (Argüello Pitt, 2002, p. 6). Este laberinto dramático configura una **multinarrativa**, que permite lecturas en distintas direcciones y sentidos.

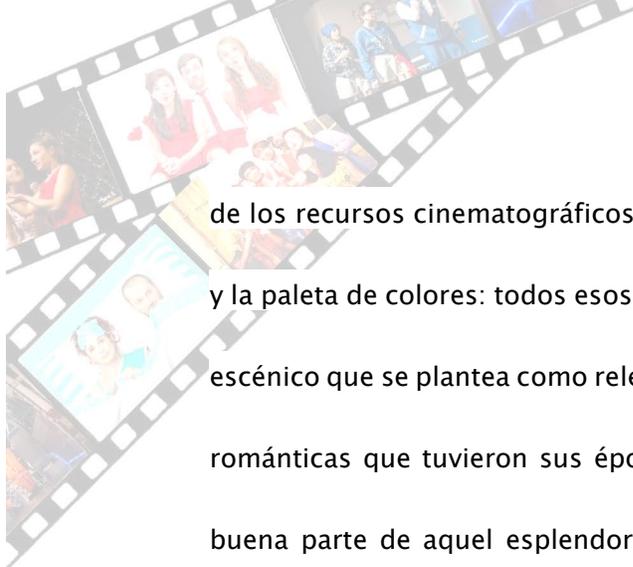
El proceso de cruce, combinación y yuxtaposición de elementos conlleva un procedimiento inseparable: la **bisociación**, concepto tomado del director y dramaturgo Mauricio Kartun, en el que se establece una relación o choque entre elementos antes no relacionados. Esto sucede en los guiones de Brodda Teatro. “Perdón, es que te amo Vol. 2” era un entramado de bisociaciones que entrecruzaba a personajes e historias que nunca antes habían estado en contacto, como la amistad entre el personaje de Bridget Jones y la “mujer bonita”. Estos nuevos cruces enriquecen la dramaturgia y multiplica las posibilidades de nuevos mundos y situaciones posibles y propone respuestas originales al interrogante



“¿qué pasaría si?” ¿Qué pasaría si se cruzan estos personajes, o si se toma la motivación de aquel para que ahora sea de este? ¿Y si se los cambia de lugar? ¿Y si se los cambia de época?

Esa etapa comprende un conjunto de procedimientos que se articulan en la creación del *guión escénico*. En el pasaje del lenguaje audiovisual al teatral en las producciones del grupo en cuestión tiene lugar, en primera instancia, un procedimiento **architextual**. Dicha práctica implica un reconocimiento de aquellos géneros o relaciones genéricas que emparentan o engloban una serie de características comunes. Es decir, la relación architextual que guarda el texto de “Perdón, es que te amo Vol. 2” con el archigénero *comedia*, los subgéneros *romántico* y *chick flick*² y los guiones cinematográficos (referenciados) de *Pretty Woman*, *Bridget Jones´s Diary* y *What women want*, proponen un mundo ficcional regido por sus propias leyes y fórmulas exitosas que Brodda Teatro Producciones reconoce y las de-muestra, las cuestiona, se ríe de y con ellas, las parodia. Los tópicos de las *rom-com* (comedias románticas) se parodian en un nuevo *guión escénico*, la obra de teatro. Las temáticas abordadas como la búsqueda del amor, el amor imposible, la infidelidad, las relaciones a distancia, la incompatibilidad de la pareja; las situaciones clichés como la primera cita, el primer beso, la primera vez, la declaración de amor, el cambio de imagen o look; los personajes estereotipados como “el mejor amigo gay”, el galán, la rival, el amigo heterosexual confidente pero enamorado secretamente; actuaciones musicales efímeras; los patrones narrativos de chico-conoce-chica y el empleo casi abusivo

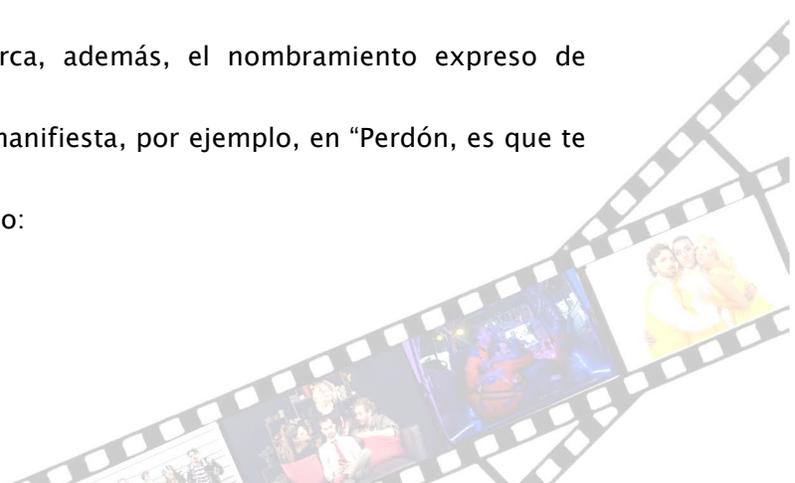
² Género cinematográfico principalmente relacionado con el amor y el romance, y diseñado para atraer a una audiencia principalmente femenina. Conocida como “películas de chicas”.

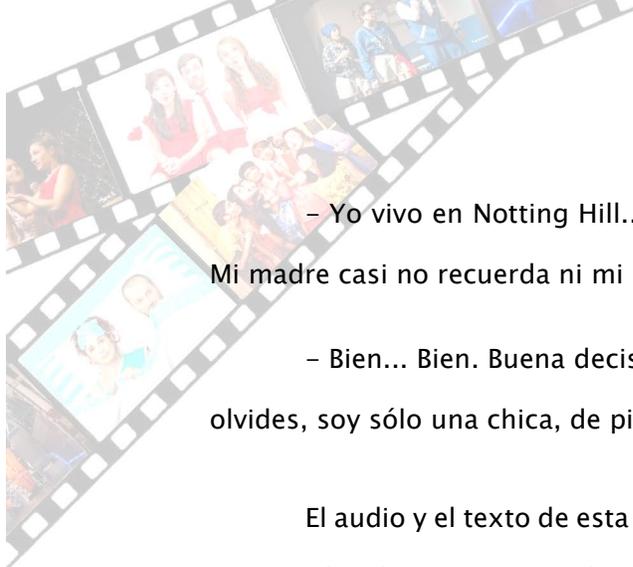


de los recursos cinematográficos como el *slow motion* (o cámara lenta); la música efectista y la paleta de colores: todos esos “lugares comunes” se entrecruzan para dar lugar a un film escénico que se plantea como relectura, reciclaje, homenaje y reivindicación de las comedias románticas que tuvieron sus épocas de gloria en los '80 y los '90, pero hoy han perdido buena parte de aquel esplendor. Esa capacidad reflexiva y “autoparódica”, le concede al grupo eje de este estudio, la oportunidad de escribir la dramaturgia textual y escénica de su film escénico dominado por sus propias reglas, sus convenciones, su artificio, sus aspectos inverosímiles.

Otras prácticas textuales que entran en juego en la escritura de los guiones escénicos de Brodda Teatro Producciones derivan de algunos conceptos propuestos por Gerard Genette como la **intertextualidad** y la **metatextualidad**. Todo procedimiento de escritura es un procedimiento intertextual, porque en él puede reconocerse, en mayor o menor medida según sea el caso, el **hipotexto o texto fuente** y el **hipertexto u obra derivada**. Esto puede evidenciarse en el empleo de recursos como la **cita** y la **alusión**.

La **cita** es la forma más explícita y literal de hacer referencia a un hipotexto. Consiste en utilizar en un texto unas palabras o párrafos de otros textos (del mismo autor o de autores diferentes), aclarando de quién es la cita y resaltando lo citado con otro tipo de letra o con comillas en el guión escénico. Abarca, además, el nombramiento expreso de personajes o títulos de films. Esta forma se manifiesta, por ejemplo, en “Perdón, es que te amo Vol. 2” en el siguiente fragmento de texto:





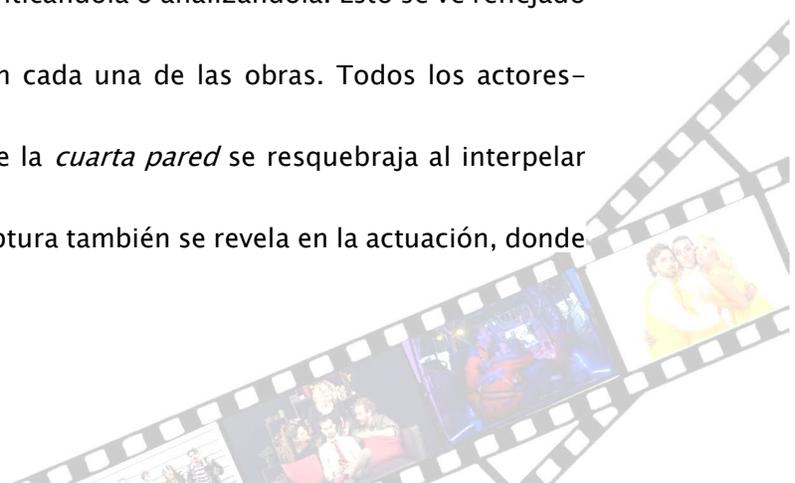
– Yo vivo en Notting Hill... Tú vives en Beverly Hills. Todo el mundo sabe quién eres. Mi madre casi no recuerda ni mi nombre.

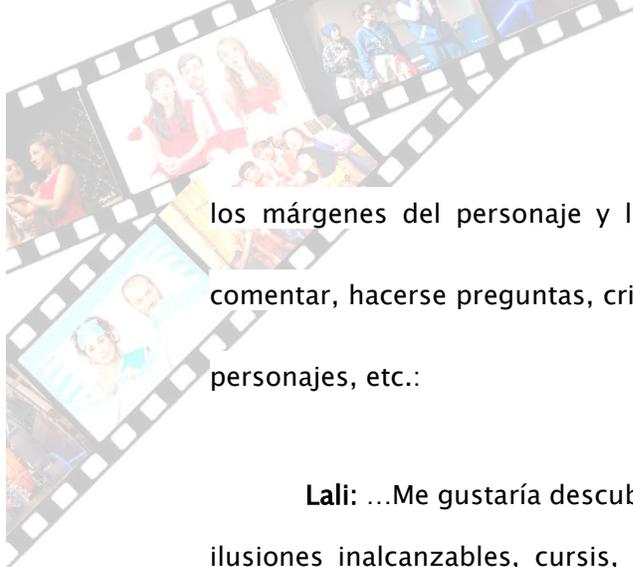
– Bien... Bien. Buena decisión... Buena decisión. La fama no es algo real, ¿sabes? Y no olvides, soy sólo una chica, de pie frente a un chico, pidiéndole que la ame. (Pausa) Adiós.

El audio y el texto de esta emblemática escena del film *Notting Hill* se cita en el texto y se emplea directamente en la obra.

Por otra parte, gran parte de las referencias cinematográficas en el guión escénico de las producciones de Brodda Teatro se aluden. El lector/espectador que conozca el hipotexto de origen, puede comprender la **alusión**. Si el espectador no posee el conocimiento del texto fuente, no se realiza la comprensión plena del mensaje. Es decir, Brodda Teatro se preocupa por crear un mundo con cierta autonomía, no pretende que cada espectador pueda desentrañar el referente al que se alude en cada una de sus escenas. El disfrute de sus piezas no pasa por el entendimiento ni por tener o no un conocimiento específico previo de los géneros cinematográficos abordados.

Otro aspecto a destacar es que todas las producciones del grupo son **metatextuales** porque proponen rupturas entre la realidad y la ficción, entre la realidad de la ficción y la ficción de la realidad, en donde la “ilusión” se construye y se desmorona constantemente: por momentos habitándola, o rompiéndola, criticándola o analizándola. Esto se ve reflejado en las instancias de monólogos presentes en cada una de las obras. Todos los actores–personajes tienen su momento a solas dónde la *cuarta pared* se resquebraja al interpelar directamente al público. Muchas veces esa ruptura también se revela en la actuación, donde



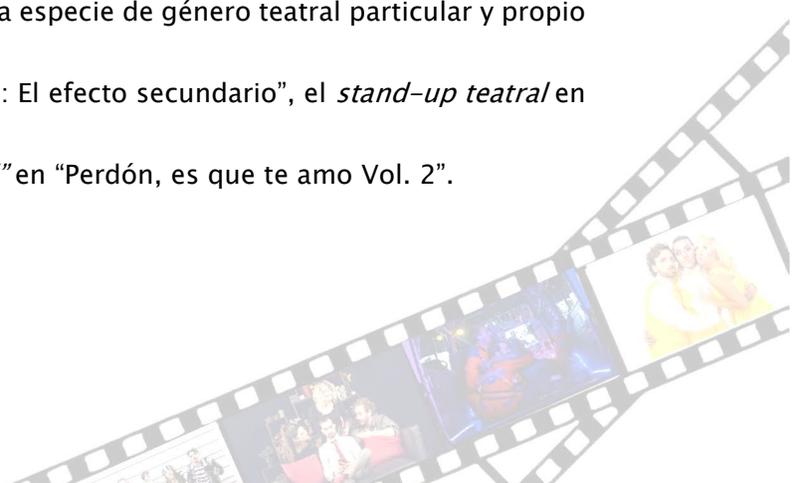


los márgenes del personaje y los del/la actor/actriz se vuelven difusos y se permiten comentar, hacerse preguntas, criticar los avances de la trama, las decisiones de los demás personajes, etc.:

Lali: ...Me gustaría descubrir que la vida está acá y no en ese cuadrado que proyecta ilusiones inalcanzables, cursis, extremadamente perfectas, agradablemente hermosas y exageradamente imposibles. Saber que la vida está acá, que esto es ficción y... no... que eso es realidad, o, que eso es ficción y esto realidad, o ¿cómo es? ¿Alguien sabe?

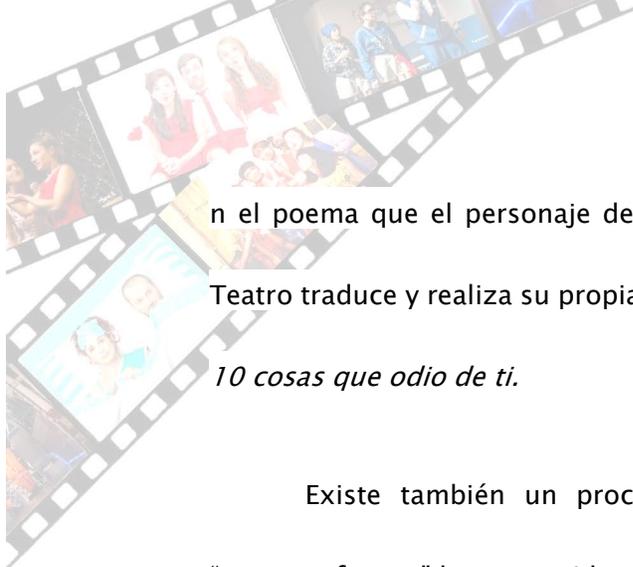
Aparece también un proceso de **transformación** en el que, cuando una obra se usa para crear otra obra, evoca más o menos explícitamente sin hablar de su hipotexto o citarlo. En Brodda Teatro esto también ocurre porque muchas veces “B no habla en absoluto de A, pero no podría existir sin él. “Clase B: el efecto secundario no nombra o cita, las películas y series que evoca, pero sin embargo no podría existir como tal sin ellas.

La **paratextualidad** es empleada para explicar aspectos de sus tramas de manera lúdica y diferente, en un formato en particular. Están más relacionadas a los diversos códigos (visual, lumínico, gestual, kinésico, lingüístico, musical, etc.) que se combinan entre sí según jerarquías y cualidades de una manera armoniosa. También está relacionada a la entrada y salida del mundo de la ficción, a la mayor o menor medida de apertura hacia al público, etc. Este procedimiento configura una especie de género teatral particular y propio como *el thriller teatral* en el caso de “CLASE B: El efecto secundario”, el *stand-up teatral* en “Perdón, es que te amo” y el “*zapping teatral*” en “Perdón, es que te amo Vol. 2”.



El procedimiento de **traducción** comprende dos acepciones. Por un lado, implica un juego recurrente en los guiones escénicos del grupo propulsado por motivos irreverentes e impuros, a favor o en contra del texto u obra original. Es ambivalente. Si la "versión" fluctúa entre una transferencia "exacta" de vocabulario e ideas, la "traducción" los transforma a textos más imaginativos, más libres en las que se transfieren en términos totalmente nuevos conceptos básicos de un texto original ajeno. Brodda Teatro juega el papel de traductor al adaptar y manipular los originales con los que trabaja para hacer que se ajusten a las corrientes ideológicas de su época. Asimismo, los pasajes de una disciplina a otra, es decir, del audiovisual al teatral, suponen la otra acepción posible del término traducción. Se trata del proceso de decodificación de los signos y significantes de un lenguaje a otro. Entonces este procedimiento no sólo refiere al doblaje o la barrera del idioma sino también a los procesos de adecuación de uno con el otro. En "Perdón, es que te amo Vol. 2" se presentan ambos caminos. E

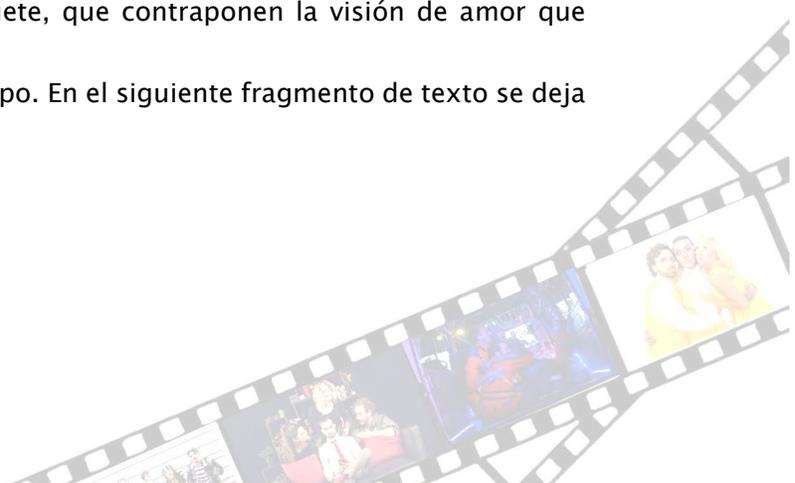
<i>10 Things I Hate About You</i>	<i>10 cosas de ti</i>	<i>10 cosas que odio de vos, Rodrigo Carlos</i>
Texto del guión original	Traducción al español latino	Traducción y doblaje Brodda
<i>I hate the way you talk to me And the way you cut your hair I hate the way you drive my car I hate it when you stare I hate your big dumb combat boots And the way you read my mind I hate you so much, that it makes me sick And even makes me rhyme I hate the way you're always right I hate it when you lie I hate it when you make me laugh Even worse when you make me cry I hate it when you not around And the fact that you didn't call But mostly I hate the way I don't hate you Not even close Not even a little bit Not even at al</i>	<i>Odio como me hablas Y tu forma de conducir. Odio tu corte de cabello Y lo que llegue a sentir. Odio tus espantosas botas Y que me conozcas bien. Te odio hasta vomitar Que bien va a rimar. Odio que sepas pensar Y que me hagas reír. Odio que me hagas sufrir Y odio que me hagas llorar. Odio tanto estar sola Que no hayas llamado aun, pero más odio que no te pueda odiar Aunque estés tan loco, Ni siquiera un poco Lo he de intentar.</i>	<i>Odio tu forma de insultar y halagar al mismo tiempo y en la misma medida. Odio tu barba candado Y tu diente roto y que te llames Carlos Odio que me mientas pero más que tengas razón Y que me mires así. Odio que me hagas reír. pero aún más que me hagas llorar. Odio tanto estar sola Y que no me hayas llamado todavía, Pero sobre todo odio no poder odiarte, porque no te odio ni siquiera un poco... nada, en realidad.</i>



n el poema que el personaje de Rodri encuentra al leer el diario íntimo de Belu, Brodda Teatro traduce y realiza su propia versión del poema titulado con el mismo nombre del film *10 cosas que odio de ti*.

Existe también un procedimiento definido como **Transposición** en el que se “metamorfosean” los contenidos de los textos. Puede ser:

Diegética: modificación del universo espacio-temporal/geográfico-histórico. De esta característica se desprende el procedimiento de **actualización** que tiene lugar en los guiones de BT: se busca adaptar o cambiar un elemento del texto base que resulta viejo o anticuado transponiéndolo a una “versión más actual,” más moderna y reciente, atenta al contexto en el que está inmersa la obra. En el volumen dos de “Perdón, es que te amo” se propone una actualización de la novela de Jane Austen llevada a la pantalla grande en 2005, *Pride and Prejudice* (Orgullo y Prejuicio). Los personajes Lady Bel y Lord Rodrigo Carlos III, recreados por Belén Raviolo y Rodrigo Brunelli, parodian a Elizabeht Bennet y a Mr. Darcy y su vínculo amoroso basado en la importancia de las apariencias, la vanidad y el interés proponiendo modificaciones en el uso palabras ornamentadas, referencias a otros films del estilo, vestuarios de época, caballos de juguete, que contraponen la visión de amor que plantea el film/novela con la que critica el grupo. En el siguiente fragmento de texto se deja constancia de esto:



Belén: – La muerte de mi progenitor nos ha dejado totalmente desamparades...

Rodrigo: – ¡Cuánta ignorancia en su intelecto! Es por eso que he venido aquí. A sacarla de esta pocilga.

Belén: – No comprendo. Yo no iré a ningún lado, mi Lord.

Rodrigo: – Lamento su confusión, su enojo y rebeldía ante mi petición. Dejo de lado que seamos diferentes, que su casa sea igual a mi cuarto de limpieza. No deje que el orgullo y el prejuicio (*Guiño al público*) la cegue. Así funciona. Los ricos tenemos el dinero y le damos trabajo a los pobres, así la chusma subsiste y todos felices. Yo tengo mi casa limpia y usted tiene pan en la suya.

Belén: – ¿Podría llevar a mi prima?

Rodrigo: – Por supuesto, ella tirará del carruaje. No se aflija, podrá disponer de toda mi ala de criados de ser necesario.

Belén: – Varios son primos míos, mi Lord.

Rodrigo: – Juntos iremos a fiestas y bailes... y cosas de época. Bueno, actuales, sería. Lady Bel, he luchado en vano. Estos meses han sido un tormento. He luchado contra mi buen juicio, contra mi familia, la inferioridad de su cuna y mi alto rango y su sangre sucia...

Belén (*rompe*): Terminala con Harry Potter...

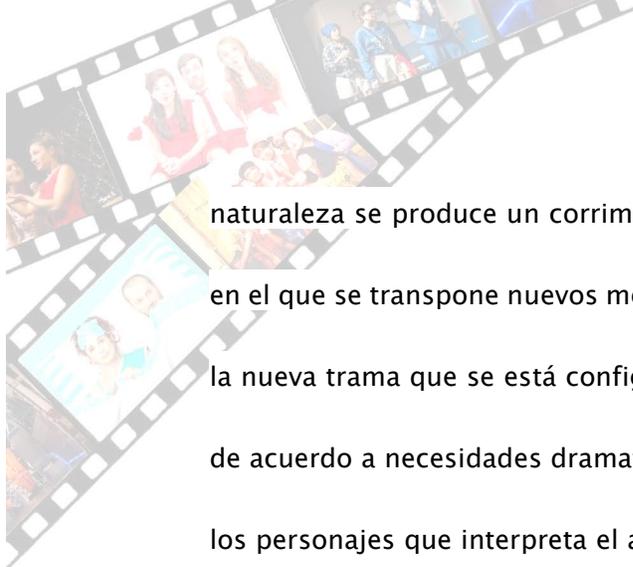
Rodrigo: – ... pero estoy dispuesto a hacerlas a un lado y pedirle que acabe con mi agonía...

Belén: – ¿Pero qué dice? Lo que me dice destroza mis entrañas, Lord Rodrigo Carlos III. ¿Esa es su declaración de amor?

Rodrigo: – Podría haberlo dicho más sofisticado tal vez, pero no sabía si su intelecto lo interpretaría de forma alguna.

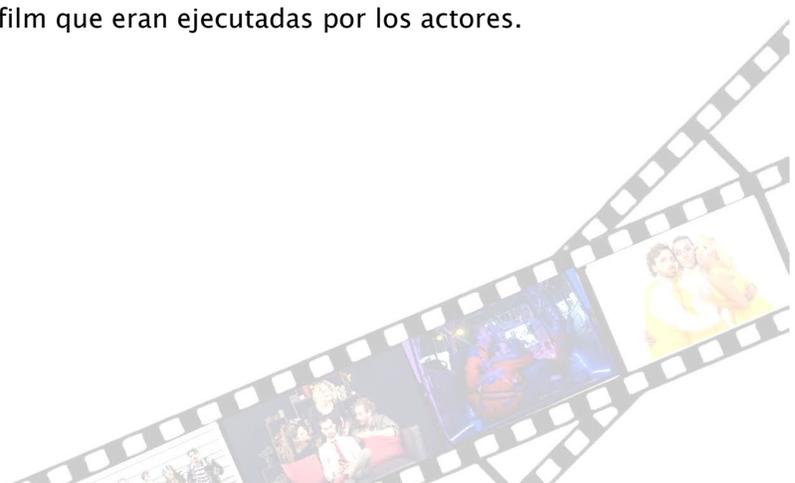
Belén: – Le agradezco el esfuerzo. Si es un tormento para usted amarme, váyase, olvide mi nombre, mi cara, mi casa y pegue la vuelta.

Pragmática: Modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción, cambio de motivación. En el cruce y combinación de líneas dramáticas de diversa



naturaleza se produce un corrimiento en las motivaciones de los personajes, por ejemplo, en el que se transpone nuevos motivos para accionar de determinada manera en función de la nueva trama que se está configurando. Los objetivos de los personajes son modificados de acuerdo a necesidades dramatúrgicas y de puesta en escena. Tal es el caso que transita los personajes que interpreta el actor Lucas Leiva en la secuela de “Perdón, es que te amo” que parodia a la prostituta Vivian Ward de *Pretty woman* quien está enamorada de su cliente (Eduardo, Edward) con quien parece que va a casarse pero se termina escapando como la protagonista de *Runaway Bride*. Esto deja entrever un corrimiento en las motivaciones y los objetivos de cada personaje en pos de la construcción de una **multinarrativa**.

En las producciones de Brodda Teatro Producciones tiene lugar, también, procedimientos de **translación** que consisten en el traslado directo de elementos de un lenguaje a otro, de un texto a otro, sin ser modificados. Esto se evidencia claramente en el recorte realizado de la música y las canciones que se utilizan en la puesta en escena. La banda sonora seleccionada para “Perdón es que te amo Vol. 2” reunía canciones de musicales reconocidos como *You`re the one that I want* de *Grease* (1978), *I have nothing* de *The Bodyguard* (1992), *You can't stop the beat* de *Hairspray* (2007) y *A lovely night* de *La La land* (2016). Estos estaban acompañados de coreografías extraídas y copiadas directamente de la partitura coreográfica del film que eran ejecutadas por los actores.



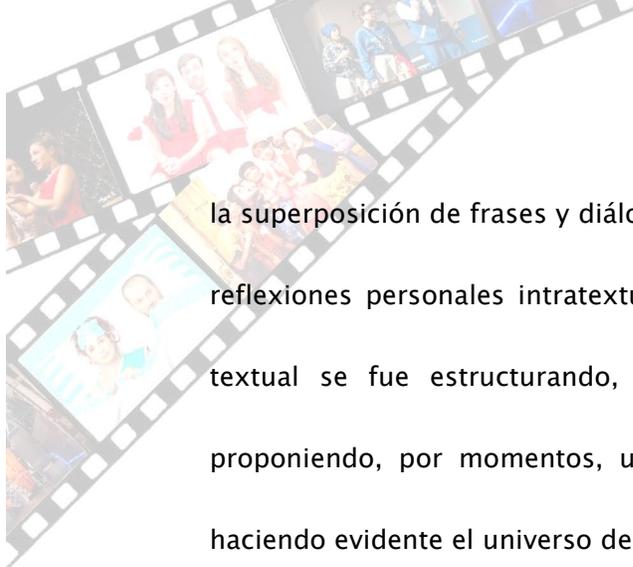
El proceso de escritura

Cada proceso de escritura/reescritura dio lugar a procedimientos de diversa complejidad. Una de las primeras consignas propuestas desde la dirección, en el proceso de “Perdón, es que te amo”, constó de la escritura, por parte de los actores y actrices, de un monólogo, un procedimiento intertextual entre los fragmentos de guiones seleccionados. Dicho procedimiento configuró las características e historia de cada personaje, que no sólo dieron lugar a su construcción sino también funcionaron como escenas acabadas dentro de la obra. Estos monólogos fueron entrecruzándose con otros diálogos y textos de fuentes audiovisuales y con ideas y reflexiones surgidas a partir de un texto periodístico titulado: *¿Las películas románticas perjudican seriamente las relaciones de pareja?*³, de esta manera se buscó polemizar la influencia de la industria audiovisual hollywoodense como transmisor de estereotipos de género, del amor idílico y de los vínculos amorosos. Programado como un *stand-up teatral*, se puede decir que la estructura narrativa múltiple se presentaba como un sistema de escenas grupales (con un doble diálogo: entre los personajes y entre los personajes y el público), unipersonales y musicales.

El acopio de materiales textuales fue tan importante que dio lugar a pensar una secuela de la ópera prima del grupo que se tituló: “Perdón, es que te amo Vol. 2”, en la que se planteó como desafío la escritura de un texto teatral (hipertexto) efectuando el cruce y

³ Rodríguez Laín, Sara (4 de noviembre de 2013). El Confidencial.

https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2013-11-04/las-peliculas-romanticas-perjudican-seriamente-las-relaciones-de-pareja_48751/

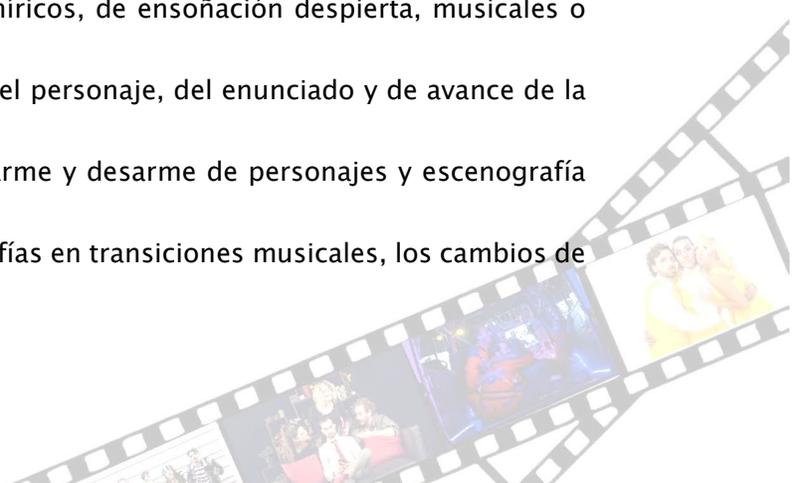


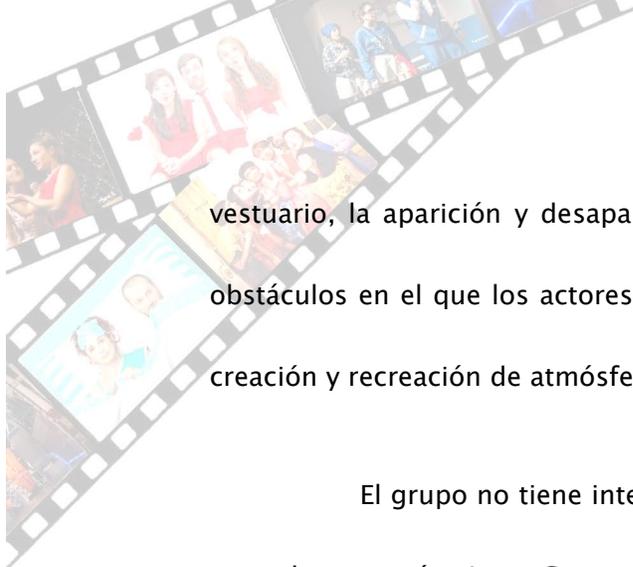
la superposición de frases y diálogos de textos audiovisuales (hipotextos) sin la apertura a reflexiones personales intratextuales. Por medio de una práctica lúdica, la composición textual se fue estructurando, corriéndose de los personajes y acciones originales, proponiendo, por momentos, una “actualización” de éste dentro del mundo creado y haciendo evidente el universo de referencia.

Por otra parte, el procedimiento de escritura en “Clase B: el efecto secundario” se basó en un trabajo de escritura lúdica y colectiva que entrecruzó el resultado de textos gestados en improvisaciones con personajes y situaciones estereotipadas, extraídas de comedias para adolescentes, intercaladas con escenas musicales, extrapolándolas con las circunstancias del contexto social del momento.

La actuación, el atletismo de lo escénico

Brodda Teatro rescata la noción de “**atleta**” para pensar los procedimientos de actuación en sus producciones. Las producciones de Brodda Teatro tienen la particularidad de presentar escenas muy cortas, fragmentos semejantes a tomas cinematográficas, donde es la articulación de las partes la que produce el sentido. En ese esquema narrativo disruptivo, que plantea saltos temporales, oníricos, de ensoñación despierta, musicales o de delirio, los mecanismos de construcción del personaje, del enunciado y de avance de la narrativa se asemejan a los de un *atleta*. El arme y desarme de personajes y escenografía para entrar de una ficción a otra, las coreografías en transiciones musicales, los cambios de

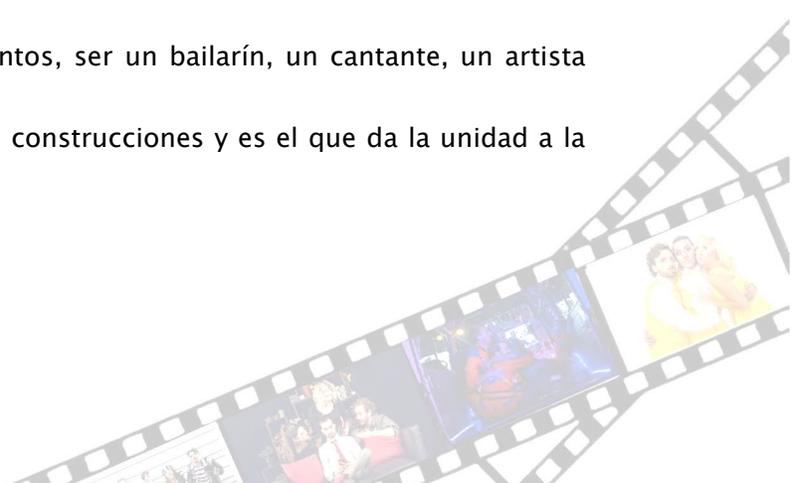


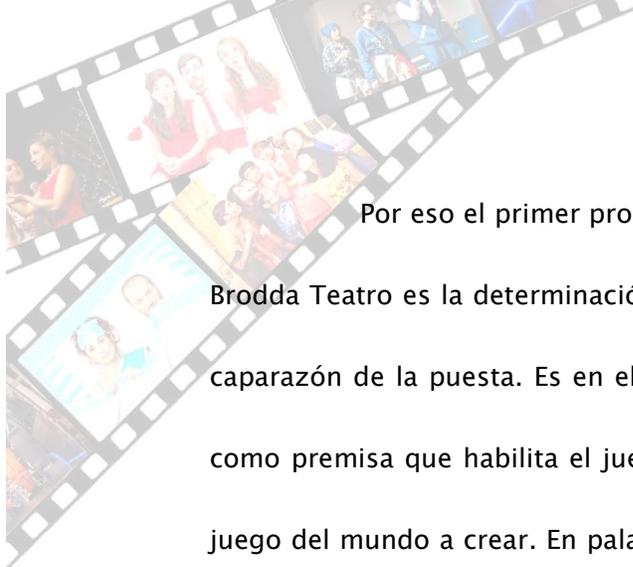


vestuario, la aparición y desaparición de utilería, etc. hacen de la puesta un circuito de obstáculos en el que los actores y las actrices desarrollan una carrera casi maratónica de creación y recreación de atmósferas y ficciones.

El grupo no tiene interés en buscar “una verdad profunda del sujeto-actor”, tal como lo proponían Jerzy Grotowski y Eugenio Barba o “un estado” como pregona Ricardo Bartís. Sino que se inclina a ejercitar/entrenar la disposición del actor para construir realidades y pasar rápidamente de una ficción a otra, de una escena a otra, de un mundo creado a otro. “La actuación pasa así a convertirse en un montaje no naturalista de diversas unidades” (Mauro, 2011, p. 384). El grupo en cuestión tiene interés en evidenciar la amplitud de posibilidades y habilidades técnicas que ofrece cada actor/actriz para construir y deconstruir las diversas situaciones/personajes/atmósferas de la escena. Incluso, muchas veces la escena se vuelve la excusa para mostrar/demostrar las destrezas y aptitudes que los/las actores/actrices poseen más allá de la interpretación: si tienen habilidades para el canto, danza o tocan algún instrumento, éstas se incorporan en la construcción de los personajes. Lo performático cobra importancia. Respecto a esto, Arguello Pitt agrega:

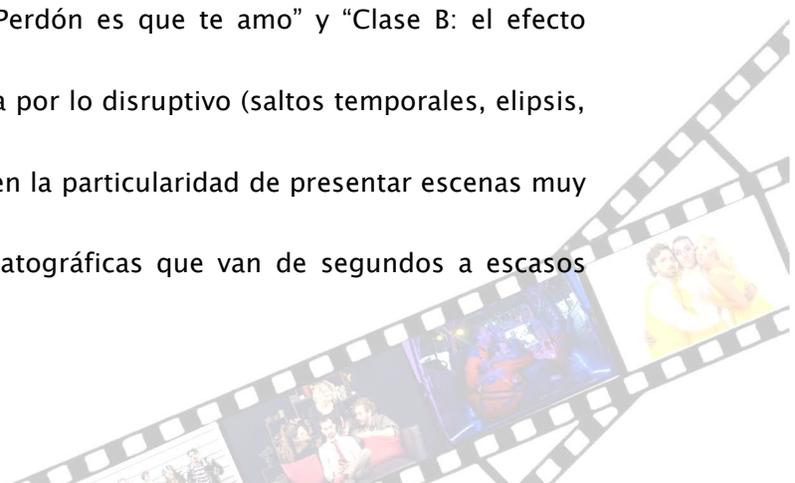
Lo performático se coloca entre la acción –en cuanto acto ejecutado– y la representación. En lo performático aparece lo autobiográfico y exige la ejecución de acciones diversas –el actor debe, por momentos, ser un bailarín, un cantante, un artista plástico–, su cuerpo aparece como eje en las construcciones y es el que da la unidad a la ejecución. (2006, p. 111)

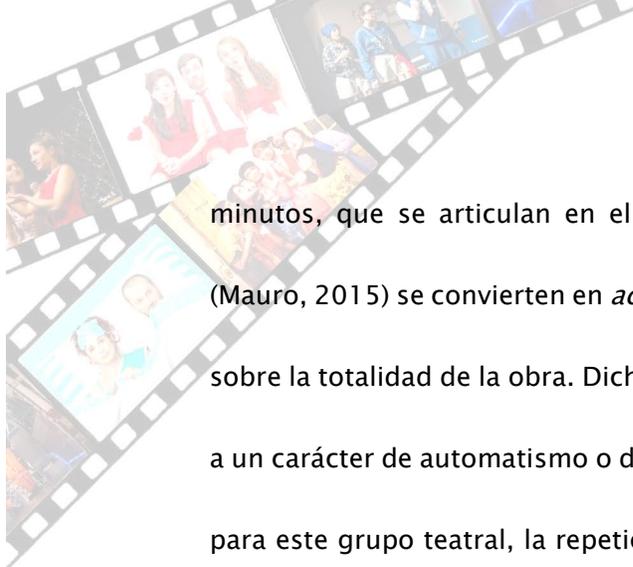




Por eso el primer procedimiento actoral que tiene lugar en las producciones de Brodda Teatro es la determinación de la **partitura de acciones** que configura la carcasa, el caparazón de la puesta. Es en el proceso de ensayos donde la pauta o consigna se erige como premisa que habilita el juego, que condiciona el proceso y constituye las reglas de juego del mundo a crear. En palabras de Abirached, (1978, citado por Argüello Pitt, 2006, p. 136) “es situar en un marco de reglas generales las bases para un simulacro”. Se crea y se juega en función de los límites de la dramaturgia, de los personajes, de la trama, de los géneros propuestos. Esto comienza a organizar la **forma**. A prueba y error, movilizado por la intuición, la mirada atenta y la escucha, el rol de la dirección reconoce el germen de algo que “puede servir, que puede funcionar” y busca profundizarlo o potenciarlo. Aquí se determinan trayectorias y desplazamientos en el espacio, las acciones y reacciones, las energías, etc. También se atiende al grado de afectación que cada una de las escenas requiere, teniendo conciencia del *electrocardiograma de la trama*, una manera de representar gráficamente la estructura narrativa-dramática. Dicho electrocardiograma permite reconocer los resortes dramáticos, los puntos de inflexión, el clímax y los crescendo y decrescendo de cada escena y de la totalidad de la obra. Tanto los actores como la dirección regulan y dosifican su energía en pos de lograr la continuidad teatral.

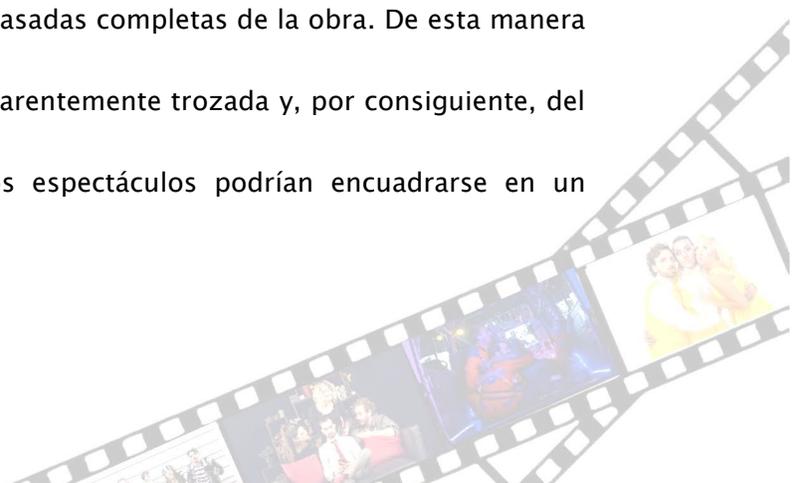
Tanto los volúmenes 1 y 2 de “Perdón es que te amo” y “Clase B: el efecto secundario” esbozan una estructura marcada por lo disruptivo (saltos temporales, elipsis, transiciones, etc.). Esto quiere decir que tienen la particularidad de presentar escenas muy cortas, fragmentos similares a tomas cinematográficas que van de segundos a escasos





minutos, que se articulan en el montaje y producen sentido. Estas *trazas de actuación* (Mauro, 2015) se convierten en *actuación* propiamente dicha cuando se logra una conciencia sobre la totalidad de la obra. Dicha conciencia se consigue mediante la **repetición**. Reducirla a un carácter de automatismo o de ejecución mecánica sería un descuido considerando que, para este grupo teatral, la repetición es motivada por un objetivo o voluntad que el actor-atleta produce para crear y asentar su actuación. Puede decirse, por consiguiente, que la repetición para el/la actor/actriz-atleta es una suerte de **entrenamiento creativo** donde las acciones están motivadas por pautas o situaciones en pos de un objetivo que puede ser parcial (de una escena) o total (de toda la obra). Dichas acciones se van ajustando conforme presentan como una regularidad e implican un menor esfuerzo de ejecución. Estas acciones tienden a transformarse, simplificarse, resaltarse o desaparecer según se requiera. Y al sufrir variaciones en la velocidad y/o intensidad, por ejemplo, permiten vislumbrar el *ritmo* de cada escena, de cada actor-personaje, de cada espectáculo de Brodda Teatro.

Cada ensayo abordaba una posible combinación textual, situación o escena. Entonces, la partición de la acción argumental y la partiturización de la misma supone un trabajo de composición rítmica y espacial, profundizada en la repetición. Una vez construida la carcasa, el actor-atleta comienza a “habitar” esa partitura de acciones y el sentido, el **contenido** latente, comienza a emerger con pasadas completas de la obra. De esta manera se lubrican los engranajes de la actuación aparentemente trozada y, por consiguiente, del montaje escénico. Las actuaciones de estos espectáculos podrían encuadrarse en un



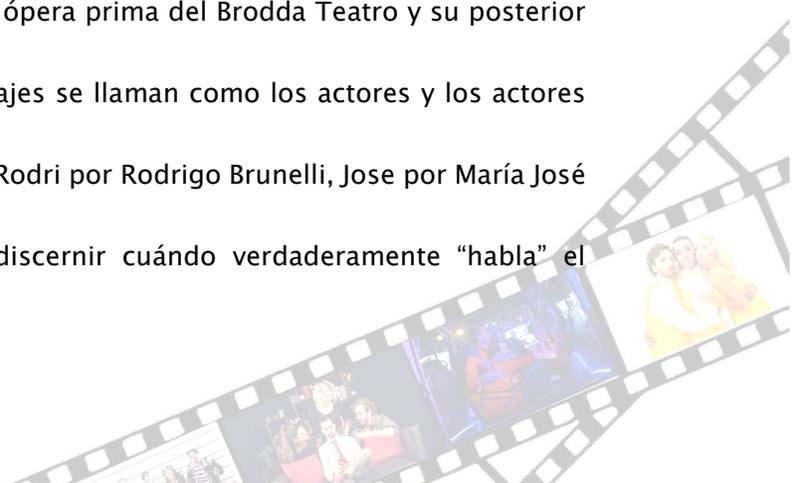


realismo fragmentado un tanto exagerado, puesto que los mecanismos de la composición rompen con la idea de “ilusión” pero dan cuenta de una continuidad rítmica que avasalla.

Por esta doble naturaleza, la actuación invita a los espectadores a dos movimientos: la identificación y el distanciamiento. Permite identificarse con los acontecimientos de la trama y a su vez, se distancia de él cuando el actor/actriz-personaje reflexiona, comenta o cuestiona la realidad de la ficción. Precisamente, el grupo comparte el cuestionamiento del docente y director Cipriano Arguello Pitt respecto a la idea de personaje:

En un teatro contemporáneo donde la acción se ha vuelto polimorfa y donde lo narrativo ha sido puesto en crisis a partir de las rupturas de la linealidad del relato y la escritura fragmentada, la noción de personaje se vuelve esquiva, y difusa. (...) Si bien creemos que el personaje no ha muerto, ya que existen elementos que aún lo configuran como una entidad de la ficción, su noción se nos presenta esquiva, contradictoria y polimorfa, no podemos, hoy, arriesgar una definición taxonómica del personaje, pero sí podemos reconocerlo y ubicarlo en el marco de la ficción a partir de un trabajo que requiere una distinción entre lo real y lo construido como mundo de la ficción. (2006, p.133)

Esto se constata claramente en la ópera prima del Brodda Teatro y su posterior secuela. Ya desde su concepción, los personajes se llaman como los actores y los actores como los personajes (Belu por Belén Raviolo, Rodri por Rodrigo Brunelli, Jose por María José Ugrin). Como espectadores, resulta difícil discernir cuándo verdaderamente “habla” el



personaje y/o cuándo lo hace el actor/la actriz. En este caso, se manejan dos niveles de ficción: por un lado, el de los personajes que se recrean y por el otro, el de los actores actuando, quienes se permiten criticar, reflexionar o comentar, como actores que son, sobre lo que acontece en el marco general de la ficción. En este fragmento de texto se evidencian las operaciones que tienen lugar en el abordaje de la actuación:

Lucas: ¿Sabés qué significa esto? *(le muestra una tarjeta de crédito)*

Belén: – Eh...

Lucas: – La parte de la película...

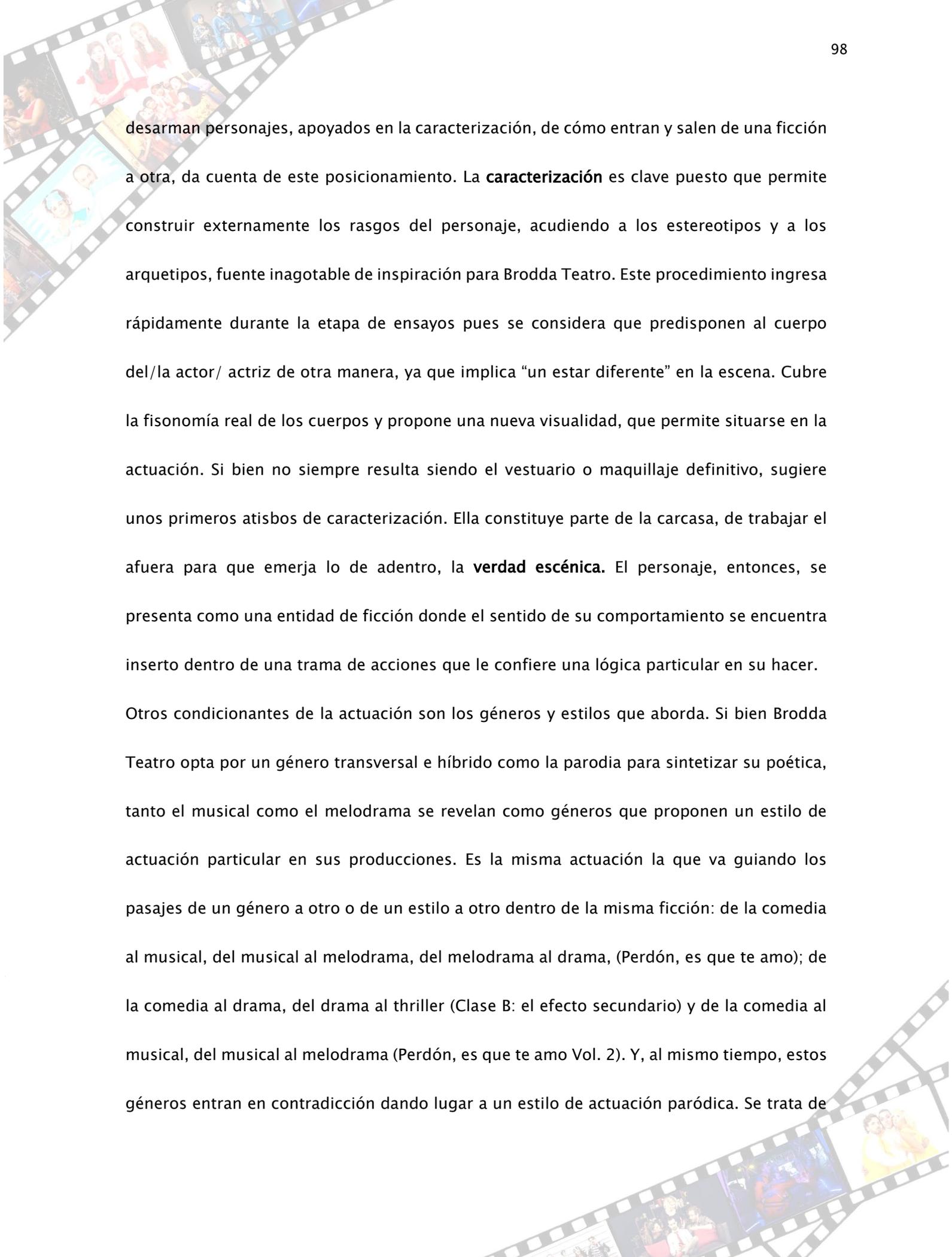
Belén: – No te sigo.

Lucas: – Ay Belu, en las comedias románticas de dos estrellas y media está la protagonista y su...

Belén: – Amiga fea y gorda.

Lucas: – ¡Ay, vos sos la protagonista Belu! Pero no sé por qué mierda te empeñas en ser la amiga de la chica. Basta María Belen Raviolo. Se viene la escena del cambio de look, donde esta otra pasa de ser Shrek a Fiona. ¡Dale, música!

La constante alusión paródica en “Perdón, es que te amo Vol.2” está dada por el tono con el cual se enuncian los textos, esta situación establece una distancia considerable entre lo que se dice y su sentido, instaura una crítica y una burla sobre lo que se enuncia. Esta situación no solo está dada por el texto dicho sino también por la utilización de los modismos propios del decir cotidiano de los actores. A ellos se los considera como sujetos de acción y no como entidades ficticias, por lo que resulta complejo hablar de “personaje”. En cambio, en “Clase B: el efecto secundario”, la idea de personaje se asemeja más a la tradición del realismo del teatro del siglo XIX. El juego de los actores de cómo arman y



desarman personajes, apoyados en la caracterización, de cómo entran y salen de una ficción a otra, da cuenta de este posicionamiento. La **caracterización** es clave puesto que permite construir externamente los rasgos del personaje, acudiendo a los estereotipos y a los arquetipos, fuente inagotable de inspiración para Brodda Teatro. Este procedimiento ingresa rápidamente durante la etapa de ensayos pues se considera que predisponen al cuerpo del/la actor/ actriz de otra manera, ya que implica “un estar diferente” en la escena. Cubre la fisonomía real de los cuerpos y propone una nueva visualidad, que permite situarse en la actuación. Si bien no siempre resulta siendo el vestuario o maquillaje definitivo, sugiere unos primeros atisbos de caracterización. Ella constituye parte de la carcasa, de trabajar el afuera para que emerja lo de adentro, la **verdad escénica**. El personaje, entonces, se presenta como una entidad de ficción donde el sentido de su comportamiento se encuentra inserto dentro de una trama de acciones que le confiere una lógica particular en su hacer. Otros condicionantes de la actuación son los géneros y estilos que aborda. Si bien Brodda Teatro opta por un género transversal e híbrido como la parodia para sintetizar su poética, tanto el musical como el melodrama se revelan como géneros que proponen un estilo de actuación particular en sus producciones. Es la misma actuación la que va guiando los pasajes de un género a otro o de un estilo a otro dentro de la misma ficción: de la comedia al musical, del musical al melodrama, del melodrama al drama, (Perdón, es que te amo); de la comedia al drama, del drama al thriller (Clase B: el efecto secundario) y de la comedia al musical, del musical al melodrama (Perdón, es que te amo Vol. 2). Y, al mismo tiempo, estos géneros entran en contradicción dando lugar a un estilo de actuación paródica. Se trata de



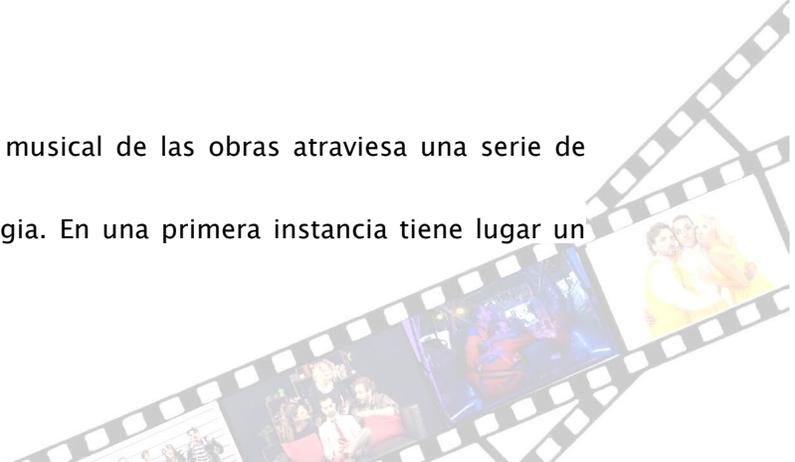
una “deformación coherente” (Marleau Ponty, M., 1964, p 99–100 citado por Argüello Pitt, 2006, p.45) donde el cuerpo, la entonación, el énfasis, las actitudes, los gestos, la energía, los movimientos y los desplazamientos en el espacio, el uso del lenguaje, los sonidos, gritos, etc. se van transformando de acuerdo a las reglas de juego que propone cada género.

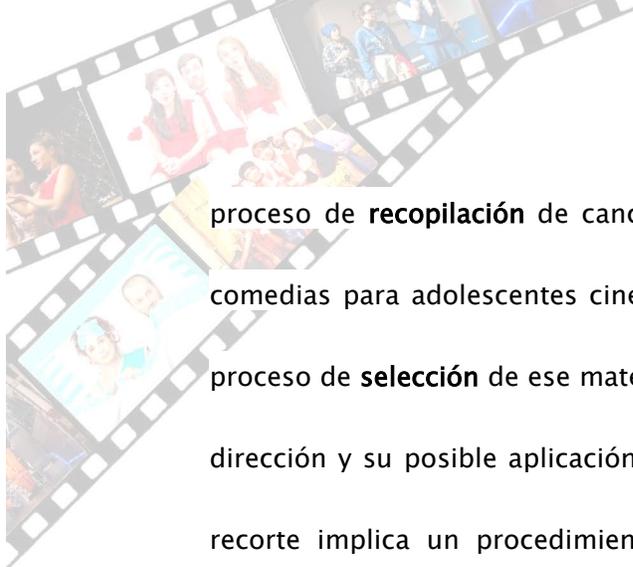
La banda sonora teatral

Para entender la banda sonora de una producción de Brodda Teatro resulta necesario retomar con los conceptos de **intertextualidad** y **transtextualidad** de Gérard Genette. Dicha noción condensa la cualidad del procedimiento paródico que se extiende hasta lo musical y el diseño sonoro en la puesta en escena. Los mismos mecanismos mencionados y descritos en el apartado “La intertextualidad como motor dramático y narrativo” pueden aplicarse en la composición de la banda sonora de “Perdón, es que te amo”, “Perdón, es que te amo Vol 2” y “Clase B: el efecto secundario”.

Todos los films escénicos antecedentes utilizan música preexistente, es decir, compuesta con anterioridad pertenecientes y claramente identificables a una película, serie o telenovela. Muchas veces manteniéndola intacta y otras pocas veces, modificada o arreglada.

El proceso de composición sonora y musical de las obras atraviesa una serie de etapas similares a la narrativa y la dramaturgia. En una primera instancia tiene lugar un

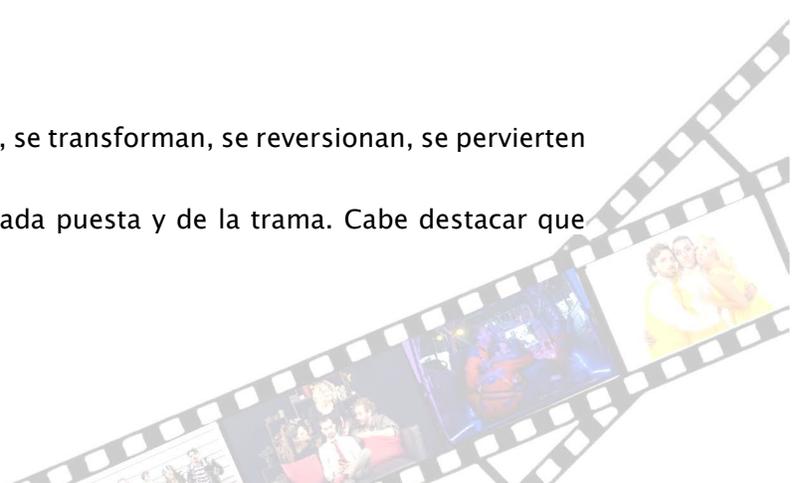


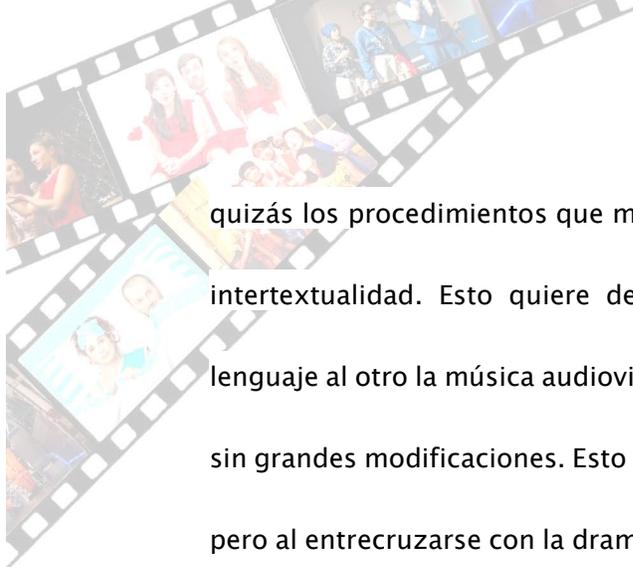


proceso de **recopilación** de canciones y/o escenas musicales de comedias románticas o comedias para adolescentes cinematográficas y televisivas. A continuación, se realiza un proceso de **selección** de ese material de acuerdo a pautas y consignas propuestas desde la dirección y su posible aplicación y ubicación en la trama más o menos configurada. Este recorte implica un procedimiento **architextual** dado que indaga en las características comunes de una banda sonora de aquellos géneros o relaciones genéricas que parodia. Luego, se realiza el **cruce, combinación y yuxtaposición** de esos insumos musicales que entran en contacto con otros elementos musicales y con los demás componentes de la puesta. A esas operaciones se las comprende como **relaciones intertextuales**.

En el proceso de traducción de la banda sonora audiovisual a la teatral también se despliega un juego de asociaciones y **bisociaciones**, de recorte y articulación que configuran una dramaturgia musical que aporta al avance de los acontecimientos, propone situaciones, sintetiza información y resuelve conflictos. El procedimiento paródico musical implica, entonces, una apropiación de las bandas sonoras de películas y series televisivas pertenecientes a un género (comedia y comedia musical) o subgéneros (comedia romántica o comedia para adolescentes) para transformarlos o trasladarlos al nuevo film (escénico), pervirtiendo o parodiando su esencia, recurriendo a la exageración, a la ironización de su estilo, forma y contenidos.

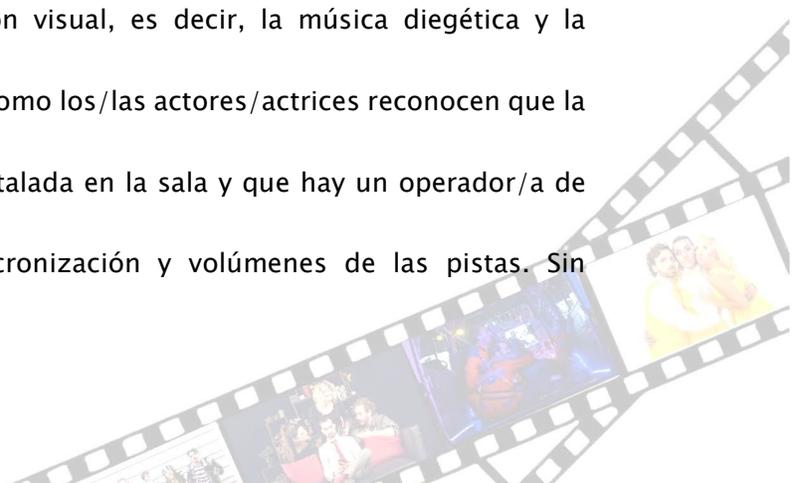
Las bandas sonoras se citan, se aluden, se transforman, se reversionan, se pervierten o se traducen según los requerimientos de cada puesta y de la trama. Cabe destacar que

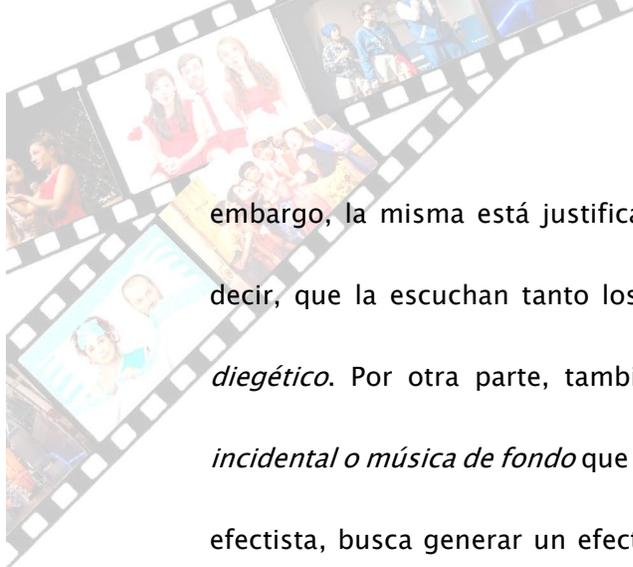




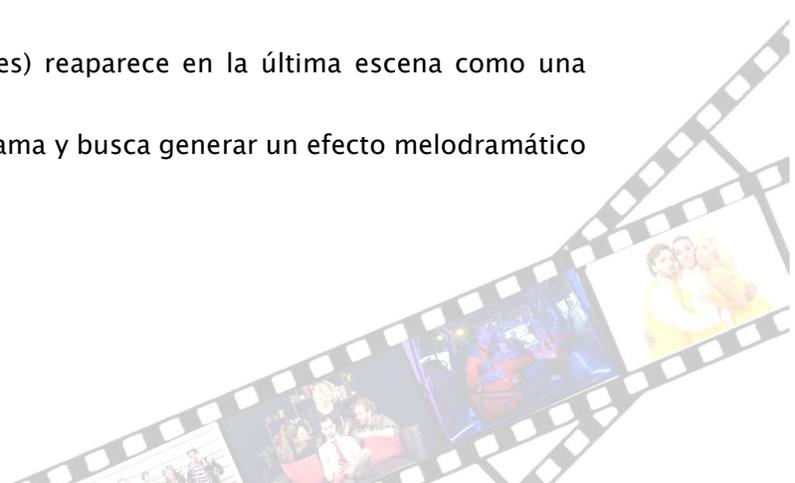
quizás los procedimientos que más aparecen en estos films escénicos son la traslación y la intertextualidad. Esto quiere decir, que en su mayoría, Brodda Teatro traslada de un lenguaje al otro la música audiovisual, extraída directamente de la película o serie televisiva, sin grandes modificaciones. Esto permite que pueda reconocerse el hipotexto o texto fuente pero al entrecruzarse con la dramaturgia y los demás elementos escénicos, desencadena un procedimiento intertextual que da lugar a un nuevo hipertexto u obra derivada. Esta operación puede evidenciarse en el espectáculo “Perdón 2” con la canción *Oh, pretty woman* de Roy Orbison, que titula también a la comedia romántica cinematográfica protagonizada por Julia Roberts. En este caso la canción se emplea como transición entre una escena y otra donde la actriz-personaje Belu emula la escena en la que la protagonista, Vivian, sale de shopping con la tarjeta de crédito de Edward con el objetivo de comprarse un atuendo acorde para acompañarlo a un evento de gala. Esa transformación, la escena conocida por el grupo como el *cambio de look*, secuencia cliché de las comedias románticas, desemboca en la recreación de la escena final del musical *Grease*, donde Belu y Rodri parodian a los personajes Sandy Olsson y Danny Zuko.

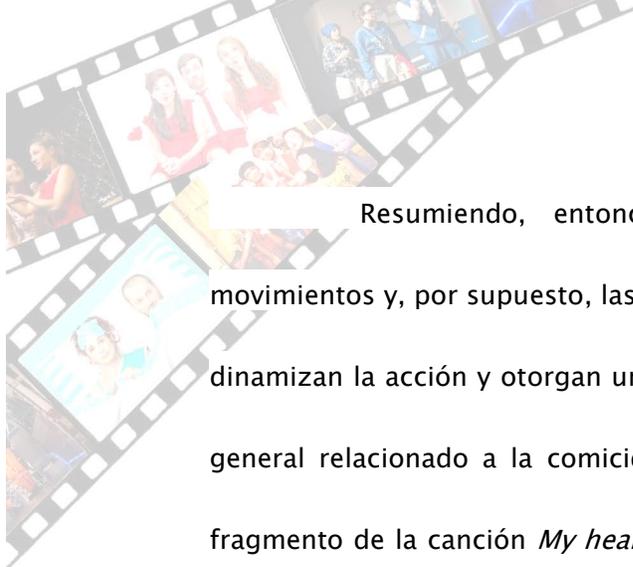
En este abordaje de lo musical en la escena teatral se produce un procedimiento particular: como los límites entre la realidad y la ficción son tan difusos resulta difícil distinguir la fuente sonora y su justificación visual, es decir, la música diegética y la extradiegética. Es decir, tanto el espectador como los/las actores/actrices reconocen que la música proviene de la técnica (parlantes) instalada en la sala y que hay un operador/a de sonido que manipula la reproducción, sincronización y volúmenes de las pistas. Sin





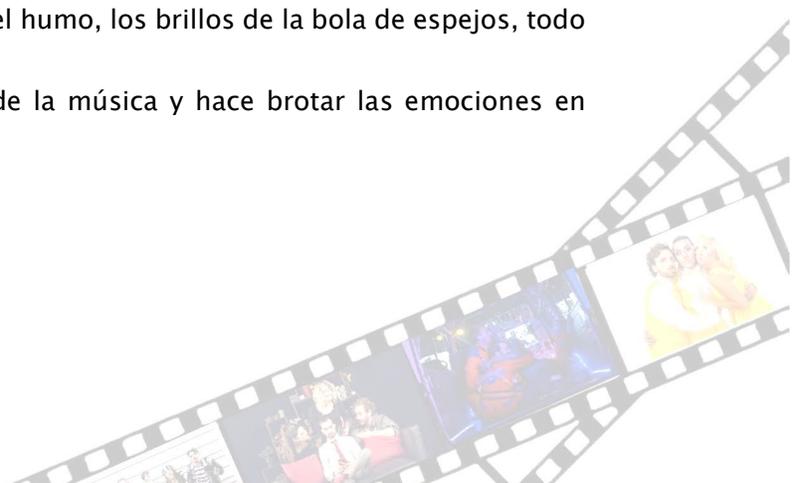
embargo, la misma está justificada dentro del argumento del film escénico, esto quiere decir, que la escuchan tanto los personajes como el espectador, denotando su carácter *diegético*. Por otra parte, también se evidencia la presencia de música *extradiegética*, *incidental o música de fondo* que resulta imposible no percibir pero tiene una clara intención efectista, busca generar un efecto determinado, influenciando al espectador emocional o intelectualmente, realizando el carácter melodramático de determinados momentos de la pieza. Esta dualidad se hace presente en la utilización de la canción *I say a little pray*, compuesta por Burt Bacharach y Hal David y popularizada por Aretha Franklin en “Perdón, es que te amo” y su posterior secuela. En la primera se utilizaba el cover realizado por el elenco de la serie Glee con el objetivo de generar una ruptura a un momento de “verdad escénica” conseguido por la actriz-personaje Jose, con el objeto de desdramatizarlo realizando e imitando la caracterización (como cheerleaders o porristas) y los pasos de la coreografía de la serie televisiva, conveniente para el avance de la trama. Lo mismo ocurre con la recreación de la escena del restaurante de *My best friend's wedding* en “Perdón 2”. Esto provoca un nuevo conflicto: Lucas se hace pasar como la pareja de Belu para darle celos a Rodri, del mismo modo que Julianne lo hace con su amigo gay George en el film, quien al narrar una historia de mentira de cómo se conocieron termina invocando esta canción e invita a un restaurante completo a cantar. En el mismo espectáculo, *I say a little pray for you* (en una versión del grupo The Overtones) reaparece en la última escena como una música incidental pero luego se cuela en la trama y busca generar un efecto melodramático en el final.

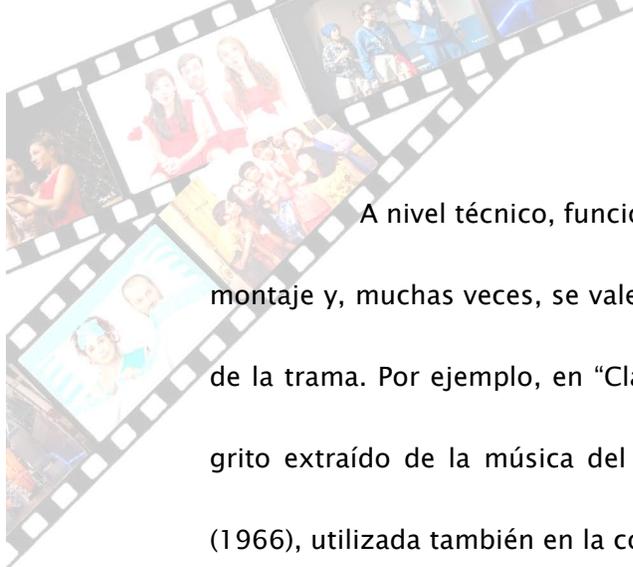




Resumiendo, entonces, la música para Brodda Teatro acompaña los movimientos y, por supuesto, las coreografías realizadas por los actores-personajes. Estos dinamizan la acción y otorgan un ritmo particular a la historia y un tono particular, por lo general relacionado a la comicidad y al melodrama. Un claro ejemplo es el uso de un fragmento de la canción *My heart will go on* de Celine Dion, inmortalizada por la película *Titanic* (1999), pero parodiada: una versión realizada con una flauta desafinada y mal ejecutada. Esto sintetiza el tono, el tipo de humor que el grupo concibe en sus producciones. A esto, se suma otra función a la música: enmarcan la trama a nivel temporal, geográfico y cultural (música del cine hollywoodense de los 80 y 90).

A nivel psicológico, busca resaltar los estados anímicos y cambios emocionales de los actores-personajes, como, por ejemplo, la recreación del show de Rachel, interpretada por Whitney Houston en la película romántica *The bodyguard*, donde Lucas, caracterizado como ella, realiza la fonomímica o *lip sync* de la canción *I have nothing*. En esta secuencia emergían sus “verdaderos” sentimientos, motivados por dicha canción. Esa secuencia respondía a las características de un “videoclip”. Y, por consiguiente, afectaba la sensibilidad del espectador, quien se veía conmovido por un dispositivo escénico puramente efectista: la presencia de Lucas en el centro del espacio escénico, haciendo playback frente a un micrófono apagado, el diseño lumínico, el humo, los brillos de la bola de espejos, todo acompaña y refuerza el ritmo y la melodía de la música y hace brotar las emociones en público.

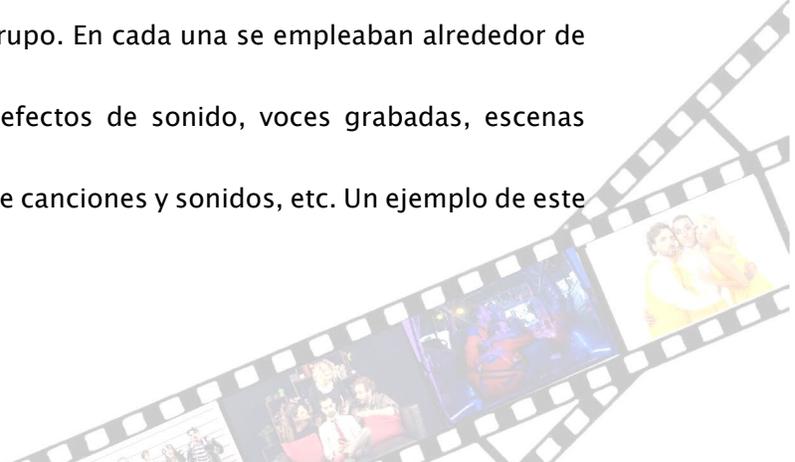


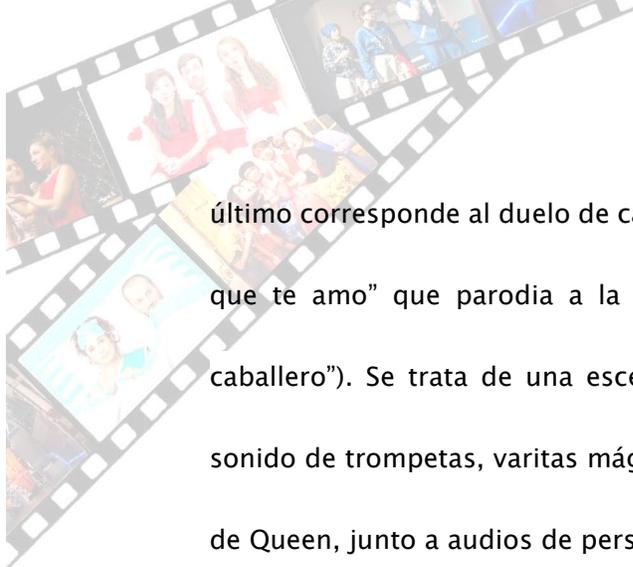


A nivel técnico, funciona como transición entre dos escenas y da continuidad al montaje y, muchas veces, se vale del *leitmotiv* para realzar o identificar un elemento clave de la trama. Por ejemplo, en “Clase B: el efecto secundario”, el empleo como leitmotiv del grito extraído de la música del compositor Ennio Morricone para la película *Navajo Joe* (1966), utilizada también en la comedia ácida *Election* (1999) cada vez que el personaje de Tracy Flick (interpretada por Reese Witherspoon) sufría un brote nervioso y de furia, se emplea en esta producción de Brodda Teatro cada vez que la “presencia ausente” del personaje de Junior entraba en la escena. De esta forma, esta música generaba tensión, suspenso y el espectador reconocía que ese personaje estaba allí sin necesidad de verlo.

Las palabras dichas, los comentarios, las voces, los diálogos de comportamiento y los diálogos de escena conviven y convergen en la banda sonora y en el entramado con la música y la puesta. También se evidencian juegos como el playback y el doblaje (muchas veces malo) de escenas recreadas con el audio real de la banda sonora original.

Se descubren además, el empleo de efectos sonoros que buscan generar un realismo, y requieren de una perfecta sincronización entre la acción de la imagen y su reproducción. En “Clase B...”, claramente aparecía el efecto de sonido del timbre escolar, que situaba y permitía la transición de una escena a la otra. La labor del operador de sonido resulta clave en el montaje de las obras del grupo. En cada una se empleaban alrededor de unas 40 pistas de música entre canciones, efectos de sonido, voces grabadas, escenas completamente construidas con fragmentos de canciones y sonidos, etc. Un ejemplo de este





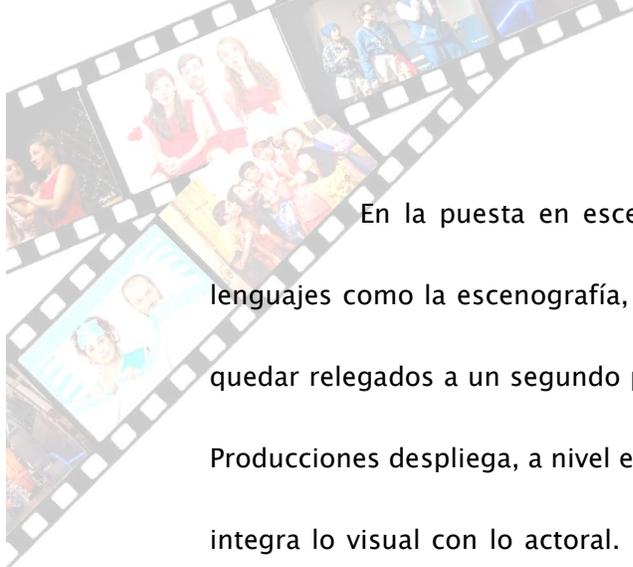
último corresponde al duelo de caballeros que se desata en la segunda parte de “Perdón, es que te amo” que parodia a la batalla del film “*A Knight's Tale*” (2001 – “Corazón de caballero”). Se trata de una escena completamente musical donde se cruzan efectos de sonido de trompetas, varitas mágicas, fallas eléctricas, etc. con la canción *We will rock you* de Queen, junto a audios de personajes de programas televisivos como Pikachu, del dibujo animado Pokémon. Comienza como una batalla épica de caballeros medieval con espadas y lanzas y deviene en una lucha con varitas mágicas, pokemones y cachetadas. Estas escenas eran diseñadas por la dirección y realizadas técnicamente por un diseñador de sonido. Luego el desafío estaba en componer en función de ella. Los movimientos, la partitura de acciones, la coreografía y la actuación se acomodaba a la duración, al ritmo y las intensidades que proponía esta escena grabada.

Por ende, Brodda Teatro Producciones entiende a la banda sonora como una corriente continuada de información auditiva que el rol de la dirección manipula y que el espectador decodificará en el proceso de recepción del film escénico. La banda sonora teatral crea diferentes realidades dentro de la ficción o, por qué no, muchas ficciones dentro de la realidad. El ritmo, la melodía, la armonía y la instrumentación de la música afectan directamente en su respuesta emocional del espectador.



El escenario, la gran pantalla 3D

La disposición espacial del cine, la televisión y el teatro enfrenta dos espacialidades de distinta naturaleza: por un lado está el lugar de la expectación, como un espacio inmóvil, a oscuras, físicamente pasivo pero mentalmente activo y por otro lado, el escenario y/o la pantalla en constante movimiento, activo, iluminado, parlante. Tanto una película como una telenovela pareciera que siguen respetando la disposición de un escenario a la italiana, las cámaras toman el papel del público y el escenario lo modifican según sus necesidades. En los films escénicos de Brodda Teatro Producciones, una alfombra cuadrada o rectangular demarcaba los límites del espacio escénico. Dicho recorte en el piso representaba un encuadre físico y a la vez metafórico, que contenía el espacio lúdico en el que los actores “jugaban el juego” y el espacio dramático creado por la trama. En Perdón 1 y 2 se trataba de una especie de jardín “de mentiritas”, con flores de papel, pasto sintético y un oso de peluche de juguete. En “Clase B: el efecto secundario” los espacios escénico, dramático y lúdico estaban contenidos y enmarcados por la misma escenografía: el encuadre estaba dado por las paredes que recreaban el aula de una escuela. Dichos espacios no sufren cambios significativos a nivel escenográfico pero sí se amplifican, achican o recortan con ayuda de la luz. Las relaciones proxémicas y de movimiento simultáneo entre los actores incitan al público a hacer foco y seleccionar qué quiere/debe mirar si no es que la dirección ya lo ha definido de antemano.



En la puesta en escena de los espectáculos del grupo cobran relevancia los lenguajes como la escenografía, la luz, la música y el vestuario que muchas veces suelen quedar relegados a un segundo plano opacados por el texto y la actuación. Brodda Teatro Producciones despliega, a nivel espacial, un dispositivo escénico de gran contundencia que integra lo visual con lo actoral. Este dispositivo se alza como una maquinaria lúdica que habilita el juego, “que orienta, determina, moldea y controla el accionar de la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto” (Marin; 2018; p.98). Al mismo tiempo, jerarquiza y organiza las materialidades escénicas, acentuando algunas, disimulando otras, generando puntos de atención y/o distracciones según se requiera, en busca de direccionar y captar la mirada del espectador.



TERCERA PARTE: Procedimientos de cinematización de la nueva producción *Gravedad*

Gravedad o el sueño de llevar a un argentino a la luna

Gravedad hace estallar el realismo por la vía de la risa, parodia todos los convencionalismos del costumbrismo de clase media y desafía a los lectores y a los artistas de teatro a imaginar una puesta en escena extraordinaria...

(Jorge Dubatti, 2017)



El texto que inspiró el nuevo espectáculo de Brodda Teatro Producciones, *Gravedad*, fue escrito por el dramaturgo y guionista bonaerense Sergio Bizzio⁴. Su primera edición fue en marzo de 1996 por Beatriz Viterbo Editora y su reedición fue en el año 2017 por InterZona Editora. También tuvo su versión cinematográfica, titulada “Adiós querida luna”, adaptada y reescrita por Bizzio, dirigida por Fernando Spiner y protagonizada por Gabriel Goity, Alejandra

⁴ **Sergio Bizzio** (Villa Ramallo, Buenos Aires, 1956). Es escritor, dramaturgo, poeta y guionista. Publicó las colecciones de poemas *Gran salón con piano*, *Mínimo figurado*, *El abanico matamoscas*, *Paraguay* y *Te desafío a correr como un idiota por el jardín*, las novelas *El divino convertible*, *Planet* (interZona, 2015), *En esa época*, *Rabia* (interZona, 2004–2015), *Era el cielo* (interZona, 2007–2017), *Realidad*, *Aiwa*, *El escritor comido*, *Un amor para toda la vida*, *Borgestein*, *Mi vida en Huel*, *Diez días en Re*, y los libros de cuentos *Chicos* (interZona, 2012), *En el bosque del sonambulismo sexual*, *Dos fantasías espaciales*, *La conquista*, *Iris* y *Construcción*, *La pirámide* y *Tres marcianos* (interZona, 2020). Es autor de las obras de teatro *Gravedad* (interZona, 2017), *La China* (interZona, 2016) y *El amor*, las dos últimas en colaboración con Daniel Guebel, con quien también escribió la novela *El día feliz de Charlie Feiling*. Varios de sus relatos y novelas fueron adaptados para el cine en Argentina, Brasil, España y Francia. Ha sido traducido al inglés, francés, italiano, árabe, portugués, hebreo, búlgaro, holandés y alemán.

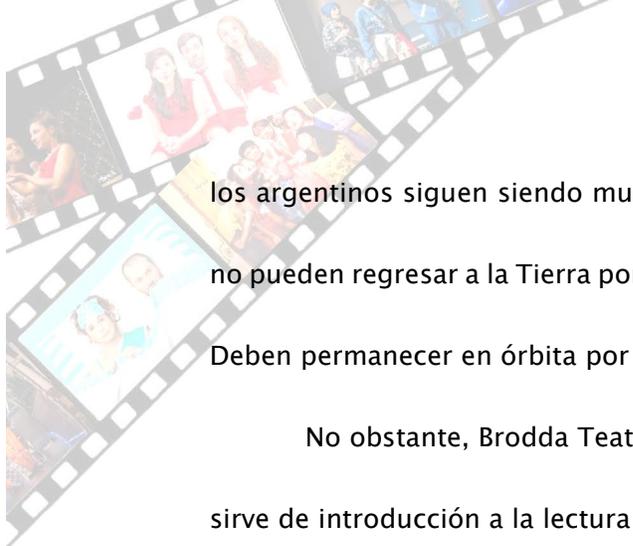
Flechner, Alejandro Urdapilleta y Horacio Fontova en el año 2005. La dramaturgia de *Gravedad* de Brodda Teatro se encuentra influenciada por las dos ediciones del libro y el libreto de la película, atravesados por las referencias cinematográficas y televisivas del género de la ciencia ficción que dará lugar a una reescritura escénica y poética de la obra.



Sinopsis

En la contratapa de la segunda edición impresa del 2017, el crítico, docente e historiador teatral Jorge Dubatti redacta la sinopsis de *Gravedad*:

[...] En una nave espacial tres astronautas nacionales, una mujer y dos hombres, flotan sin rumbo por el paisaje ultraterrestre. Reciben la visita de un marciano. ¿La Argentina se ha convertido en una superpotencia que manda expediciones al espacio? Sin embargo,



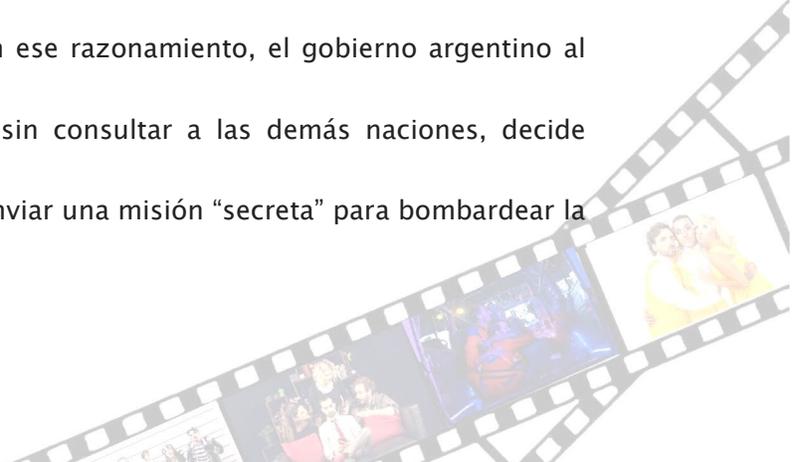
los argentinos siguen siendo muy parecidos a lo que siempre fueron. Los tres astronautas no pueden regresar a la Tierra porque el país está en crisis a causa de una revolución militar. Deben permanecer en órbita por tiempo indefinido. [...]

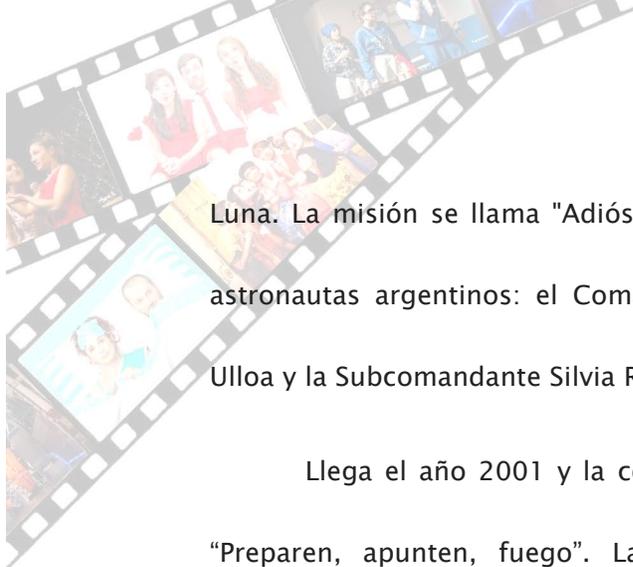
No obstante, Brodda Teatro formula su propia sinopsis y la sitúa como prólogo que sirve de introducción a la lectura del texto de la obra:

*Corre el año 2001. En el planeta Tierra se respira un aire espeso y tenso. Las potencias del mundo elucubran estrategias extremas ante el temor a perder su poder. La República Argentina se encuentra en la víspera de un estallido social. Un pueblo consumido por el hambre y la injusticia se rebela contra un gobierno tiránicamente inepto. Mientras tanto, una nave de la fuerza aeroespacial tripulada por tres astronautas argentinos, fue enviada clandestinamente al espacio exterior y está a punto de culminar su misión...
Ponele...*

Argumento

Un científico argentino esboza una teoría: conociendo que el eje de rotación del planeta está inclinado debido a la fuerza gravitatoria ejercida por la luna, si los hombres fueran capaces de destruirla, la Tierra se enderezaría y, por consiguiente, el clima mundial se estabilizaría, evitando tifones, maremotos, sequías e inundaciones. Aunque la comunidad internacional y la NASA rechazan ese razonamiento, el gobierno argentino al mando del presidente Carlos Saúl Menem, sin consultar a las demás naciones, decide ponerse a la vanguardia de la humanidad y enviar una misión “secreta” para bombardear la

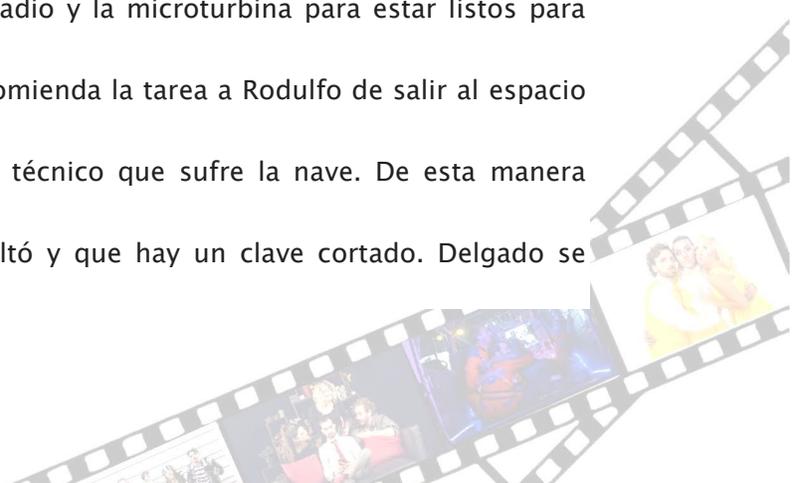


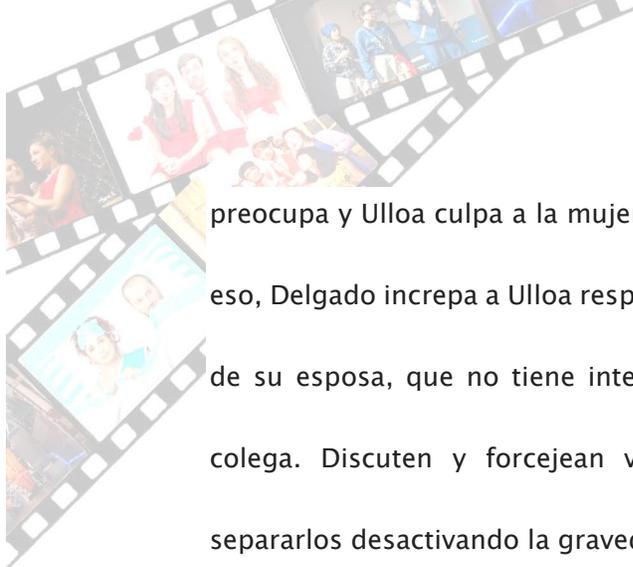


Luna. La misión se llama "Adiós, querida Luna" y la tripulación está constituida por tres astronautas argentinos: el Comandante Humberto Delgado, el Subcomandante Esteban Ulloa y la Subcomandante Silvia Rodulfo.

Llega el año 2001 y la comitiva continúa orbitando en el espacio a la espera del "Preparen, apunten, fuego". La nave comienza a sufrir fallas técnicas y *Betty*, la computadora, no intenta establecer el contacto con el Centro de Control de la CONDETUMA (Confederación del Espacio Tiempo Universal y Materias Afines) de la Tierra. Así comienza la obra, con los tripulantes intentando comunicarse con la Central por medio de la radio. Cuando finalmente lo logran, los atiende un hombre que resulta ser de la limpieza y, entre medio de descargas y sonidos ininteligibles, les informa que no hay nadie. Inmediatamente aparece una nueva voz que les da aviso de que la misión ha sido suspendida por una revuelta popular, que no hay ninguna posibilidad de traerlos de vuelta a la Tierra ya que no hay gobierno porque tanto el presidente como el vicepresidente renunciaron a su cargo y que deberán permanecer en órbita por tiempo indefinido hasta que la situación se resuelva. La comunicación se corta y esto desata la desesperación, la ira, la angustia y las más variadas reacciones en los tres astronautas.

Dejando de lado la desesperanza y tratando de mantener la calma, la tripulación intenta reponerse y se propone arreglar la radio y la microturbina para estar listos para cuando reciban la orden de volver. Se le encomienda la tarea a Rodulfo de salir al espacio exterior para constatar cuál es el problema técnico que sufre la nave. De esta manera corroboran que una pieza de la nave se soltó y que hay un cable cortado. Delgado se

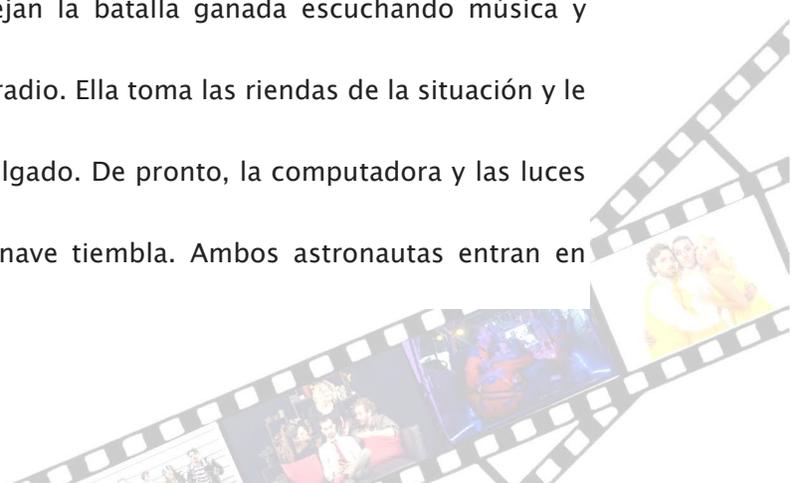


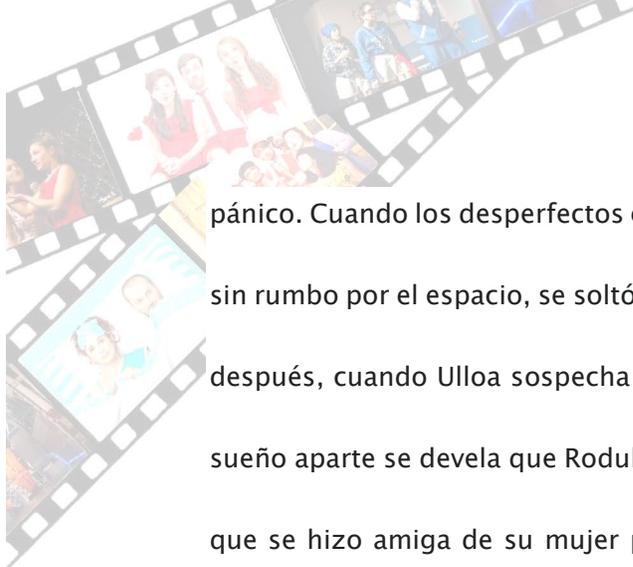


preocupa y Ulloa culpa a la mujer de cortar el cable a propósito para entrar enseguida. Por eso, Delgado increpa a Ulloa respecto a su vínculo con Rodulfo. Éste le explica que es amiga de su esposa, que no tiene intenciones de vincularse de otra manera que no sea como colega. Discuten y forcejean violentamente, mientras que Betty intenta calmarlos y separarlos desactivando la gravedad. Aunque, aparte, a solas, al grabar su bitácora de viaje revela al público que Rodulfo había sido la testigo de un incidente que él cometió: sin querer disparó el misil que estaba destinado a hacer explotar la luna en un intento de sacar los desechos humanos. Sin embargo, ella mantuvo el secreto y el comandante no lo sabe.

En pleno forcejeo ingresa Rodulfo cargando la pieza de la nave que estaba suelta. La analizan y Delgado le encomienda a Ulloa la tarea de repararla. Éste no tiene ni idea de cómo hacerlo, ni siquiera de cómo levantarla. De pronto se escuchan golpes en las paredes de la nave. No pueden dar con la fuente de dónde proviene el sonido pero se disponen rápidamente a huir. Pero como ninguno quiere salir al exterior a terminar de recomponer la nave después de escuchar esos ruidos resuelven mediante el juego de quién saca el palito más corto quien irá. Ulloa es el perdedor y finge descompensarse. Rodulfo lo asiste mientras intenta separarlo de Delgado quien quiere golpearlo porque reconoce que está mintiendo. Harto de la situación, Delgado se dispone a salir y a resolver el problema.

Una vez solos, Silvia y Esteban festejan la batalla ganada escuchando música y bailando hasta que se escucha un grito en la radio. Ella toma las riendas de la situación y le solicita a Betty que rastree al comandante Delgado. De pronto, la computadora y las luces comienzan a fallar, suena una alarma y la nave tiembla. Ambos astronautas entran en



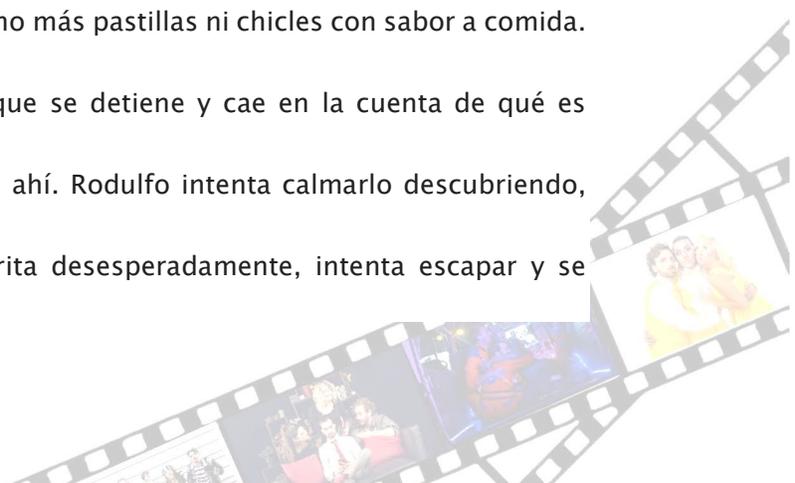


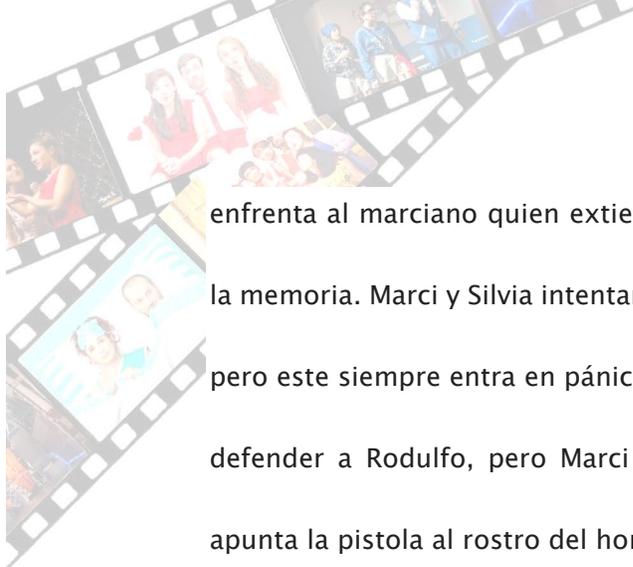
pánico. Cuando los desperfectos eléctricos merman, ven por la ventanilla a Delgado flotando sin rumbo por el espacio, se soltó de la nave. Pero no se les ocurre ir a buscarlo hasta mucho después, cuando Ulloa sospecha que ella no dijo nada para quedarse a solas con él. En un sueño aparte se devela que Rodulfo estuvo perdidamente enamorada de Ulloa en el pasado, que se hizo amiga de su mujer para poder estar más cerca de él y que lo siguió hasta la luna.

Más tarde, ellos se predisponen a dormir un poco. Ella no logra conciliar el sueño y se oyen nuevamente golpes en las paredes de la nave. Paranoica, habla consigo misma y trata de mantener la calma. Busca despertar a su compañero pero éste la ignora. Los ruidos continúan y ella responde con otros golpecitos. Tiene lugar un diálogo de golpecitos que se desplaza hasta una de las ventanillas. Al final del recorrido ella descubre la presencia de un marciano en el exterior.

Acto seguido el Marciano ingresa a la nave y es amor a primera vista. Marci y Silvia unen sus dedos índices produciendo un contacto del tercer tipo: ella ahora está embarazada.

Ulloa se despierta y descubre a Rodulfo haciendo un picnic en el centro de la nave, canta, toma mate y le invita facturas y criollitos a Ulloa. Éste se sorprende y se alegra de que por fin puede probar comida de verdad y no más pastillas ni chicles con sabor a comida. Comienza a comer desafortadamente hasta que se detiene y cae en la cuenta de qué es imposible de que dicha comida haya llegado ahí. Rodulfo intenta calmarlo descubriendo, sin querer, su panza de embarazo. Ulloa grita desesperadamente, intenta escapar y se

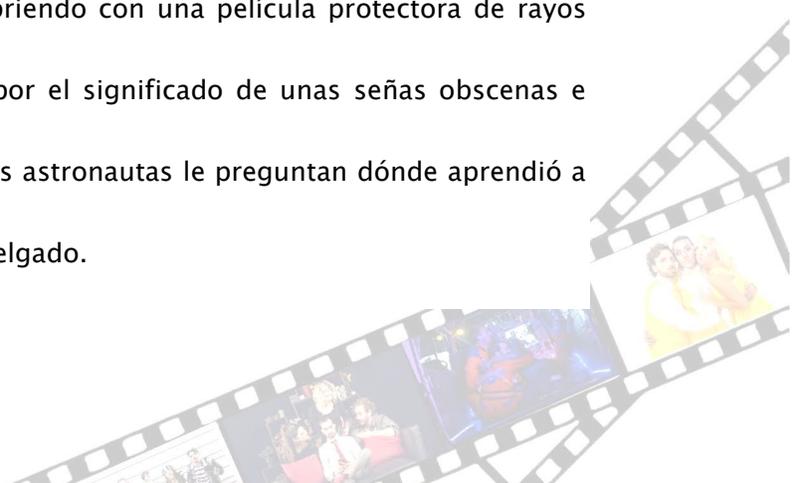


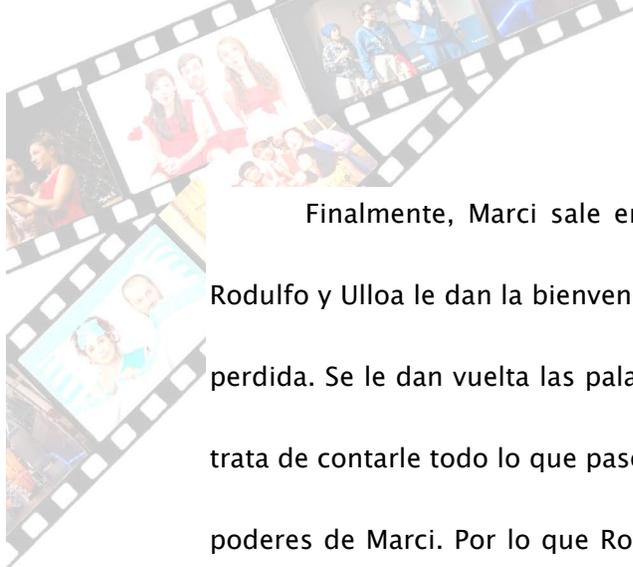


enfrenta al marciano quien extiende un dispositivo que lo deja en modo neutro y le borra la memoria. Marci y Silvia intentan en reiteradas ocasiones explicarle lo sucedido a Esteban, pero este siempre entra en pánico. Hasta que en el ultimo intento, Ulloa saca un arma para defender a Rodulfo, pero Marci extiende su dedo índice luminoso que tiene poderes y apunta la pistola al rostro del hombre. El marciano y el humano forcejean hasta que éste le pide ayuda a Betty. Cuando la computadora inicia el protocolo de seguridad anti-alienígena, Marci extiende su dedo poderoso y la hace explotar.

A continuación, suena el teléfono de la nave. Ulloa solloza porque está amordazado y atado al asiento de la nave y Marci lo mira fijamente. Rodulfo atiende, y entre sonidos inteligibles, se escucha una voz de la torre de control. Ulloa se desespera pero ella ignora por completo el mensaje. La llamada se interrumpe y se oye un sonido que se acerca y que cada vez se torna más ensordecedor. Es un misil. Las potencias mundiales se enteraron de la misión secreta y buscan liquidarlos, explica ella. Marci sale al exterior a buscar una solución.

Una vez a solas, los gemidos de Ulloa hacen que Silvia lo libere y éste intenta desesperadamente y a los gritos hacerla volver en sí. Ella se niega y comparte con él que está feliz, enamorada y que no piensa volver a la Argentina. Inmediatamente vuelve Marci asegurando que ya remedió la situación cubriendo con una película protectora de rayos gamma la nave entera. Luego les consulta por el significado de unas señas obscenas e insultantes que recrea con sus manos. Ambos astronautas le preguntan dónde aprendió a hacer eso y Marci señala por la ventana: es Delgado.

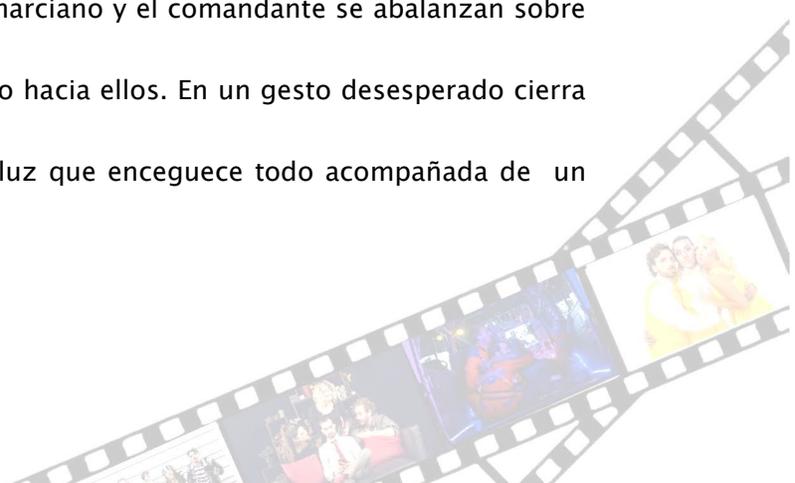




Finalmente, Marci sale en busca del comandante y lo trae de regreso a la nave. Rodolfo y Ulloa le dan la bienvenida. A Delgado se lo nota diferente, corrido, con la mirada perdida. Se le dan vuelta las palabras y las oraciones que enuncia no tienen sentido. Ulloa trata de contarle todo lo que pasó en este tiempo que él no estuvo pero es retenido por los poderes de Marci. Por lo que Rodolfo toma la palabra y le explica que tiene pensado ir a vivir al maravilloso planeta de Marci, Melmac, y criar a su hijo ahí. Pero, repentinamente Marci comienza a llorar y les cuenta que su planeta explotó y que perdió todo. Esteban y Silvia, pálidos, se miran y se dan cuenta que fue el misil perdido que Ulloa lanzó lo que lo destruyó.

A todo esto, una lluvia de misiles se dirige hacia ellos. Ulloa, impaciente y nervioso intenta hacer volver en sí a Delgado para arrancar la nave y poder escapar. Pero no es hasta que un misil pasa muy cerca de ellos que el comandante asimila la situación y entra en razón. Inmediatamente corre a los controles e intentan hacer arrancar la nave pero sin éxito. Al mismo tiempo, Rodolfo grita y comienza a sufrir contracciones.

Rápidamente, Delgado propone la maniobra Kubrick que consiste en defender con un ataque: lanzar un misil para interceptar al que viene. Rodolfo, en pleno trabajo de parto y a los gritos, revela la verdad: que Ulloa lanzó el misil que podía salvarlos y que fue el mismo que destruyó al planeta de Marci. El marciano y el comandante se abalanzan sobre él para matarlo mientras un misil viaja directo hacia ellos. En un gesto desesperado cierra la escotilla y esperan el impacto. Se ve una luz que enneguece todo acompañada de un sonido ensordecedor. La nave explota.

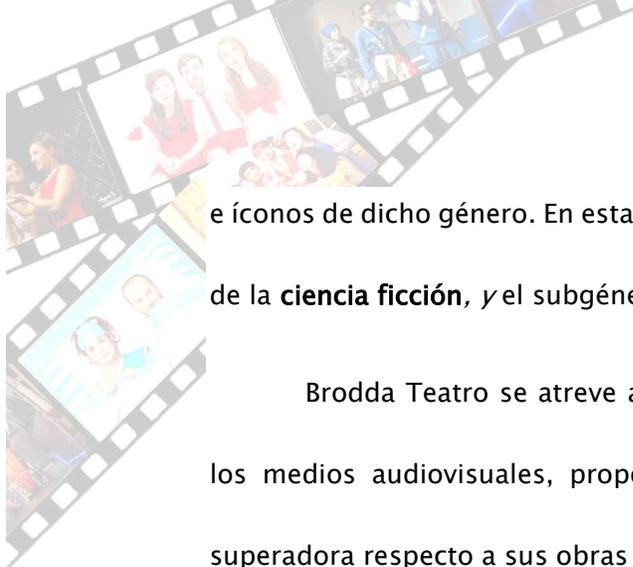


El equipo de trabajo

En esta oportunidad Brodda Teatro Producciones trabajó junto a Proyecto Turbina para la realización de este nuevo proyecto. Comparten la escena Agustina Madarieta (subcomandante Silvia Rodulfo), Alexis Ruiz (subcomandante Esteban Ulloa), Julián Farah (comandante Delgado) y Denis Molina (Marciano). Camila Pons se desempeñó como asistente de dirección en la primera parte del proceso; en la iluminación, María Sol Moreno Magliano; en el diseño sonoro, orquestación y música original, Francisco Malbrán; en el diseño y la realización escenográfica del interior del vehículo, Noelia Bertinotti y Gonzalo Castañeda y la realización del tablero y el exterior, Elisabeth Ortega y Rodrigo Juárez ; en el vestuario, Paola Andorno; el diseño audiovisual y de gráfica, Denis Molina; la fotografía, Nicolás Alegre; el registro fílmico y trailer, Damián Nagel; co-producción con Proyecto Turbina. Mi labor se abocó a la dirección general del proyecto, como en todas los espectáculos de Brodda Teatro Producciones, que contó con el asesoramiento del Lic. Rodrigo Cuesta y la Dra. Fwala-lo Marín.

La ciencia ficción como género dramático: *la space opera teatral*

Uno de los procedimientos de cinematización que pueden evidenciarse en las producciones del grupo en cuestión es el correspondiente a los géneros cinematográficos. En cada una de sus obras aborda un género en particular y trabaja con referencias, fórmulas

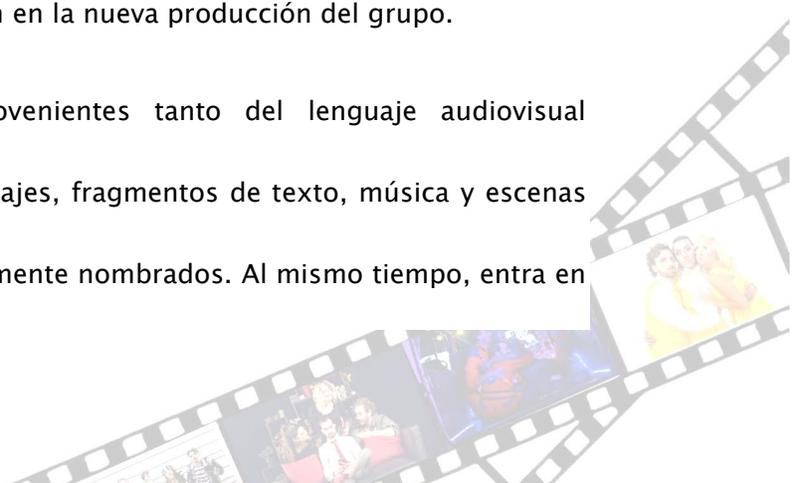


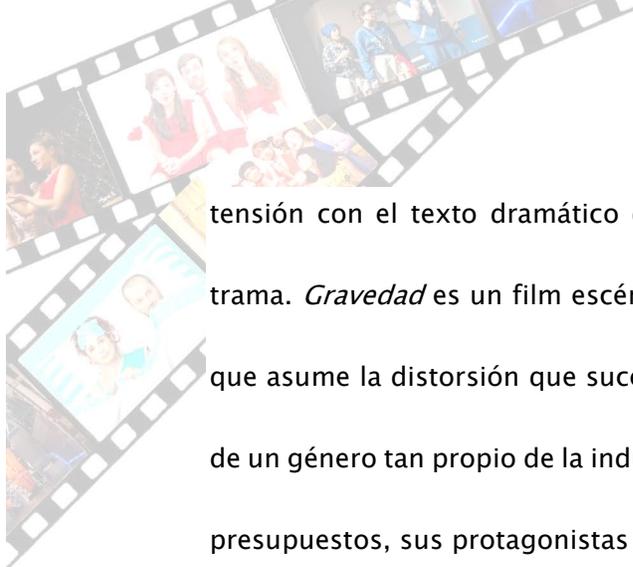
e íconos de dicho género. En esta oportunidad, con *Gravedad*, se propone trabajar el género de la **ciencia ficción**, y el subgénero: la *space opera*.

Brodda Teatro se atreve a contar una historia a pesar de la ventaja tecnológica de los medios audiovisuales, proponiendo un nuevo modo de producción y una apuesta superadora respecto a sus obras anteriores. Abandona la caja negra de la sala de teatro, se pinta de anaranjado y azul, se une a Proyecto Turbina y emprende este viaje espacial en un vehículo mini-bus para contar la odisea que vive la tripulación de la misión “Adiós, querida luna”.

Gravedad, es una parodia al género de la ciencia ficción. Películas como *2001: A Space Odyssey* (2001: Odisea en el espacio – 1967), los episodios de la saga de *Star Wars* (La guerra de las galaxias – 1977, 1980, 1983, 1999, 2002 y 2005), *Close Encounters of the Third Kind* (Encuentros cercanos del tercer tipo – 1977), *Alien* (y sus remakes – 1979), *E.T.* (E.T., el extraterrestre – 1982), *Apollo 13* (1995), *Independence Day* (Día de la Independencia – 1996), *Contact* (Contacto – 1997) *Men in black* (Hombres de negro – 1997), *Armageddon* y *Deep Impact* (Impacto profundo, películas casi gemelas estrenadas en 1998), *Space Cowboys* (Jinetes del espacio – 2000), *Gravity* (*Gravedad*, 2013), *Interstellar* (2014); las series como *Star Trek* (Viaje a las estrellas – 1966), *V* (*V*, Invasión extraterrestre – 1983) y hasta la sitcom *Alf* (1990) conviven en la nueva producción del grupo.

El equipo pervirtió los textos provenientes tanto del lenguaje audiovisual entrecruzándolo y combinándolo con personajes, fragmentos de texto, música y escenas emblemáticas de esos films y series anteriormente nombrados. Al mismo tiempo, entra en



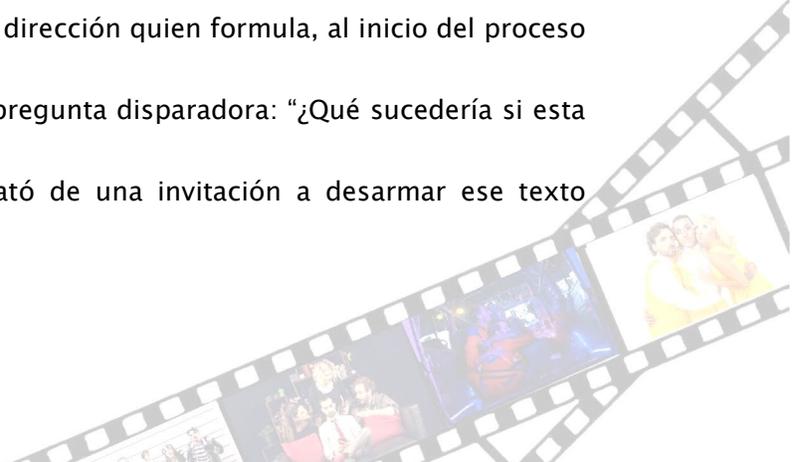


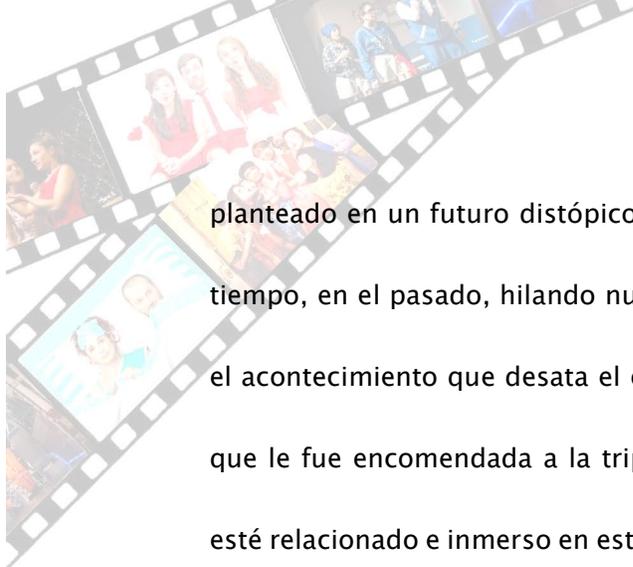
tensión con el texto dramático de Sergio Bizzio, que plantea la anécdota que inspiró la trama. *Gravedad* es un film escénico de ciencia ficción un tanto revanchista y degenerado, que asume la distorsión que sucede cuando los países periféricos trabajan sobre la ficción de un género tan propio de la industria cinematográfica hollywoodense por sus exuberantes presupuestos, sus protagonistas estrellas y fórmulas que aseguran el éxito de taquilla.

El 2001 de Kubrick vs. el 2001 de la República Argentina

Poco y nada tiene que ver el cineasta Stanley Kubrick con la realidad pura y dura de la Argentina del año 2001 y mucho menos su obra maestra *2001: Odisea en el espacio* (1968). En el 2001, muy lejos de las naves espaciales, la República Argentina sufre una crisis social y económica que despierta la furia en las calles: corralito, saqueos, cacerolazos, piqueteros, “Que se vayan todos”, De la Rúa, Cavallo, represión, hiperinflación, “1 a 1”, estado de sitio, barricada policial, presidente en helicóptero, muertos, cinco presidentes en una semana... Un momento que quedó marcado en el inconsciente colectivo, en la vida y en los bolsillos de todos los argentinos y las argentinas.

Ese contraste en la concepción del año 2001 de Kubrick y la Argentina resultaba irónica y sumamente rica para parodiar. Es la dirección quien formula, al inicio del proceso de re-escritura dramática de *Gravedad*, una pregunta disparadora: “¿Qué sucedería si esta misión tiene lugar en el año 2001?”. Se trató de una invitación a desarmar ese texto

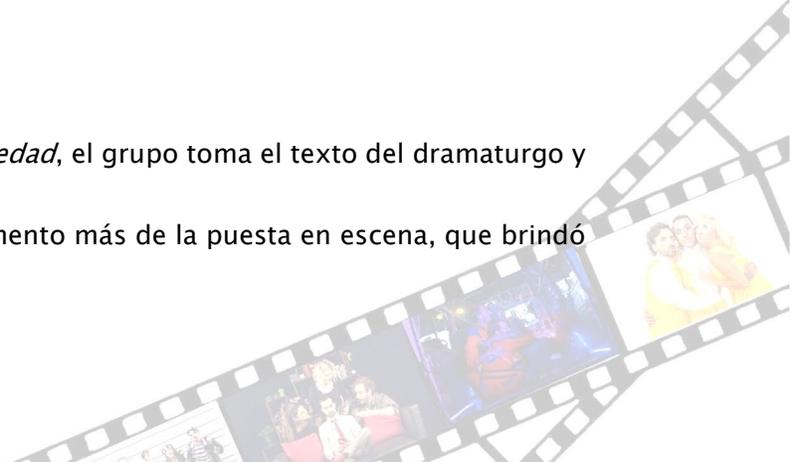




planteado en un futuro distópico (más precisamente en el año 2068) para situarlo en otro tiempo, en el pasado, hilando nuevas excusas dramáticas y referenciales. Es decir, que el acontecimiento que desata el conflicto en *Gravedad*, la cancelación de la misión secreta que le fue encomendada a la tripulación y las nulas posibilidades de retornar a la Tierra, esté relacionado e inmerso en este hecho histórico verídico: la crisis económica y el estallido social que tuvo lugar el 19 de diciembre del 2001. El sueño del ex presidente, Carlos Saúl Menem podría haberse concretado en una Argentina utópica: "Dentro de poco tiempo se va a licitar un sistema de vuelos espaciales mediante el cual desde una plataforma, que quizá se instale en Córdoba, esas naves van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratósfera, y desde ahí elegirán el lugar donde quieran ir, de tal forma que en una hora y media podremos estar en Japón, Corea o en cualquier parte del mundo", (como esto le debió parecer poco, agregó entusiasmado) "por supuesto, más adelante [se podría llegar a] otro planeta, si se detecta vida", declaraba en un discurso en 1996. ¿Y si realmente el país, finalmente, mandó una nave al espacio? ¿Y si la tripulación y la misión "Adiós, querida luna" que intentan cumplir en *Gravedad* fue encomendada por el mismísimo Menem en su deseo por "viajar a la estratosfera"?

La reescritura textual y escénica

En el proceso creativo de la obra *Gravedad*, el grupo toma el texto del dramaturgo y guionista porteño Sergio Bizzio como un elemento más de la puesta en escena, que brindó



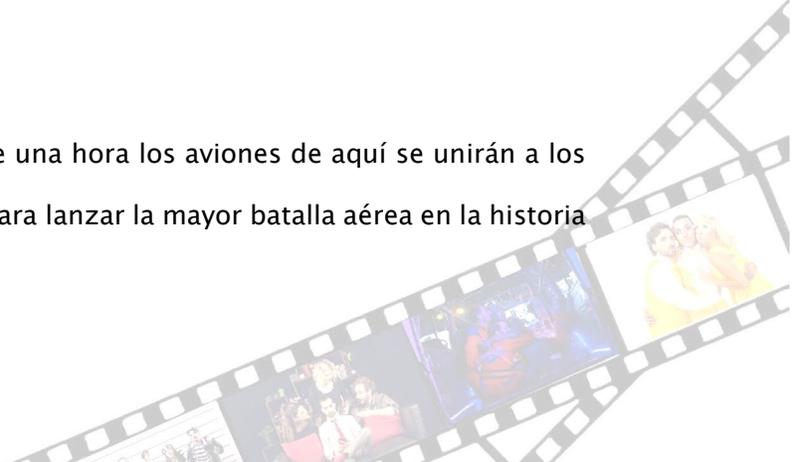


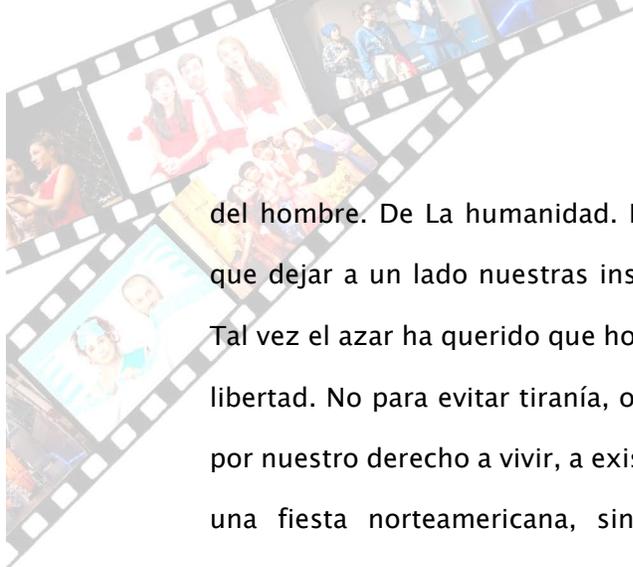
la trama de la obra. Brodda Teatro toma como punto de partida un texto dramático escrito que tuvo su primera edición en 1996, su reedición en el año 2017 y su adaptación como guión cinematográfico en el año 2005. La dramaturgia de la versión de *Gravedad* de Brodda Teatro es el resultado de todas esas versiones entrelazadas con fragmentos de guiones cinematográficos y televisivos.

El equipo pervirtió los textos provenientes tanto del lenguaje audiovisual como del dramático, entrecruzándolo y combinándolo con personajes, fragmentos de texto, música y escenas emblemáticas de films y series del género de la ciencia ficción. Al mismo tiempo, el grupo en cuestión duplica la apuesta y propone un replanteo temporal de la trama, una vuelta al pasado, precisamente a un hito que marcó la historia argentina: el año 2001.

En *Gravedad* el procedimiento de la **cita** puede evidenciarse claramente en el empleo de las frases en formato audio con los que el personaje del Marciano se comunica con los demás tripulantes de la nave. Es como si hubiera aprendido a hablar el idioma humano como si tomara la señal satelital de cable,; Marci “habla” con audios de programas televisivos como *ALF* o *Los Simpsons* o películas como *Toy Story* (1995) o *Terminator* (1984). También se citan extractos de guiones y escenas famosas como el célebre discurso del presidente Whitmore en la película *Independence Day* como una especie de ensayo que el comandante de la Nave Estanislao ensaya en solitario:

DELGADO: –Buenos días. En menos de una hora los aviones de aquí se unirán a los del resto del mundo y ustedes darán batalla para lanzar la mayor batalla aérea en la historia

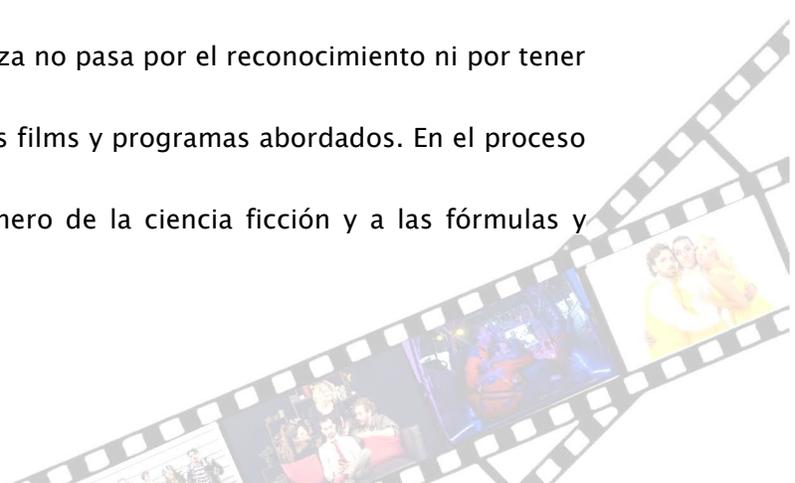




del hombre. De La humanidad. Esa palabra adquiere hoy un nuevo significado. Tenemos que dejar a un lado nuestras insignificantes diferencias, y unirnos por un interés común. Tal vez el azar ha querido que hoy sea 4 de julio y que de nuevo vayáis a luchar por vuestra libertad. No para evitar tiranía, o presión, o persecución, sino la aniquilación. Lucharemos por nuestro derecho a vivir, a existir. Y si vencemos hoy, el 4 de julio ya no será únicamente una fiesta norteamericana, sino el día en que el mundo declaró al unísono: "No desapareceremos en silencio en la oscuridad, no nos desvaneceremos sin luchar. Vamos a vivir, vamos a sobrevivir". ¡Hoy, celebramos nuestro día de la independencia!

Cuando dichas citas se recontextualizan en la nueva dramaturgia, cuando se introducen en este nuevo mundo entran en contacto con los demás elementos narrativos y comienza a germinar el efecto paródico. A nivel visual, esto se ve reflejado en la transición visual que transmite la pantalla del televisor donde se parodia la famosa secuencia de la nave Discovery orbitando alrededor de la tierra de *2001: Odisea en el espacio*. Al ritmo de la banda sonora de Johann Strauss, se puede apreciar una hez humana flotando en el espacio que emula los mismos planos de la secuencia original.

Por otra parte, gran parte de las referencias cinematográficas y televisivas en el guión escénico del espectáculo se **aluden**. El espectador que conozca el hipotexto de origen puede comprender la alusión en su totalidad. Aun así el mundo creado posee autonomía. El grupo no pretende que cada espectador pueda desentrañar el referente al que se alude en cada una de sus escenas. El disfrute de la pieza no pasa por el reconocimiento ni por tener o no un conocimiento específico previo de los films y programas abordados. En el proceso de *Gravedad*, se alude paródicamente al género de la ciencia ficción y a las fórmulas y



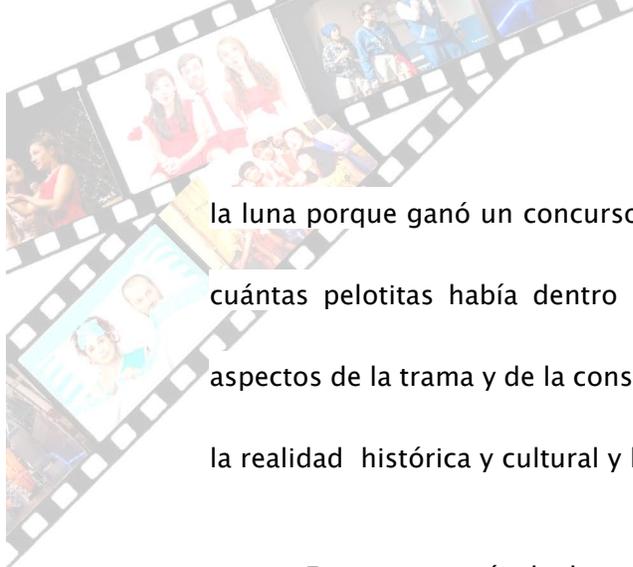
“lugares comunes” que éste trae consigo. Esto se manifiesta en un fragmento del discurso de la astronauta Silvia Rodulfo:

RODULFO: Bueno hagamos el jueguito, la huevada de quien saca el palito más corto. Así se resuelve todo en todas las películas...⁵.

También se aluden a objetos: como la aparición del *neuralizador*, el arma imprescindible que utilizaban *los Hombres de negro* para borrar o alterar a su gusto la memoria de las personas que han visto una nave o alienígena que no deberían haber observado; a personajes: Betty, la computadora central de la nave Estanislao que alude a HAL 9000, el ordenador la nave espacial Discovery de *2001: Odisea en el espacio*; a lugares: Marci proviene del planeta Melmac, al igual que ALF; a escenas completas como el enfrentamiento entre Delgado y Ulloa que comienza como un forcejeo violento y deviene en una lucha con sables láser como en *Star Wars*; a frases célebres, como “*CONDETUMA, tenemos un problema*”, que alude a “*HOUSTON, tenemos un problema*” de *Apollo 13*. Incluso, la tipografía empleada para el diseño del título de la gráfica alude a la película de George Lucas.

Otro aspecto a destacar es la presencia de mecanismos **metatextuales** porque suponen rupturas y o conexiones entre la realidad y la ficción. Por ejemplo, el hecho de que la misión “Adiós, querida luna” haya sido encomendada por el ex presidente argentino Carlos Saúl Menem en su anhelo por viajar “a la estratosfera” o que Ulloa haya llegado hasta

⁵ Reescritura de COLELLA, María Celeste (2022). Gravedad. Pág. 13.



la luna porque ganó un concurso en el programa televisivo de Susana Giménez al adivinar cuántas pelotitas había dentro un auto, funcionan como excusa que motiva diferentes aspectos de la trama y de la construcción de cada personaje y, a su vez, toma elementos de la realidad histórica y cultural y los pone a disposición de la ficción.

En este espectáculo, las operaciones **paratextuales** difieren en su aplicación respecto a las obras antecedentes del grupo, dado que no se manifiestan rupturas de la cuarta pared ni interpelaciones directas al público. La realidad de la ficción se mantiene intacta, aunque los gags de la comedia, mucha veces, reproducen guiños pícaros e insinuaciones al público que establece la conciencia de la presencia de ese otro. Este procedimiento configura una especie de género teatral particular y propio. En formato de *space opera teatral* (que puede traducirse como ópera espacial o denominarse aventura espacial o novela espacial) la nueva producción de Brodda Teatro combina, en su construcción escénica, personajes arquetípicos de héroes-villanos propios de la ciencia ficción (como astronautas que tienen que cumplir una misión y el enemigo o lo desconocido, representado en la presencia del marciano) e historias de aventuras tratadas de forma futurista, tecnológica y, en ocasiones, melodramática que tienen lugar en el espacio.

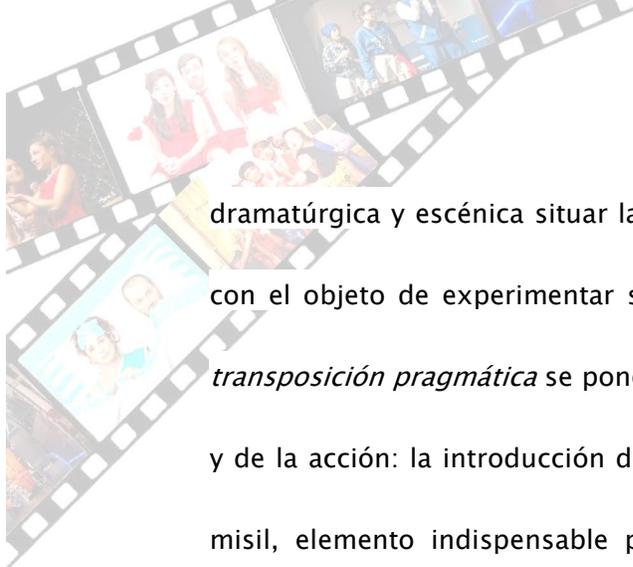


En *Gravedad* el procedimiento de **traducción** no sólo refiere al doblaje o la barrera del idioma sino también a los procesos de adecuación de los elementos audiovisuales en la escena teatral y en la decodificación de los signos y significantes de un lenguaje al otro. En la nueva producción de Brodda Teatro, el doblaje al español, o al “argentino”, realizado de la canción *I don't wanna miss a thing* de la banda norteamericana Aerosmith, banda sonora de la superproducción de Hollywood *Armageddon* (1998), evidencia este tipo de procedimiento:

<i>I Don't Want To Miss a Thing</i>	<i>No quiero perderme una sola cosa</i>	<i>No quiero perderme nada</i>
Canción Original	Traducción al español latino	Traducción y doblaje Brodda
<p><i>Don't wanna close my eyes</i> <i>I don't wanna fall asleep</i> <i>'Cause I'd miss you, babe</i> <i>And I don't wanna miss a thing</i></p> <p><i>'Cause even when I dream of you</i> <i>The sweetest dream would never do</i> <i>I'd still miss you, baby</i> <i>And I don't wanna miss a thing</i></p>	<p><i>No quiero cerrar mis ojos</i> <i>No quiero dormir</i> <i>Porque te echaría de menos, cariño</i> <i>Y no quiero perderme una sola cosa</i></p> <p><i>Porque incluso cuando sueño contigo</i> <i>El sueño más dulce nunca evitaría</i> <i>Que todavía te echara de menos, cariño</i> <i>Y no quiero perderme una sola cosa</i></p>	<p><i>No quiero cerrar mis ojos</i> <i>No quiero dormir</i> <i>Porque te extrañaría</i> <i>Y no quiero perderme nada</i></p> <p><i>Porque incluso cuando sueño contigo</i> <i>El sueño más dulce nunca evitaría</i> <i>Que todavía te echara de menos, cariño</i> <i>Y no quiero perderme una sola cosa</i></p>

Otro ejemplo, se evidencia en la traducción del inglés al español de la sigla ALF – “Alien Life Form” – que responde a “Forma de Vida Alienígena” mientras que su doblaje al español latino es “Amorfismo Lejano Fantástico”. Marci es un *ALF*, un Amorfismo Lejano Fantástico como el mismo protagonista de la sit-com que lleva su mismo nombre.

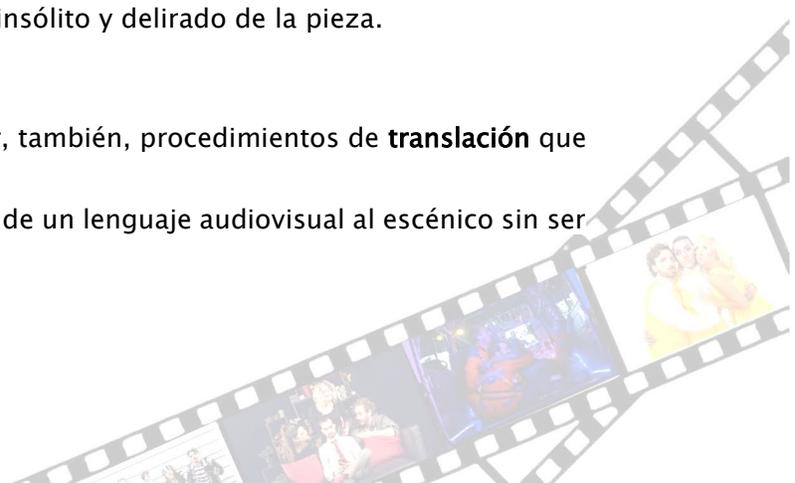
El procedimiento de **transposición** metamorfosea el sentido del texto modificando los hechos, el contexto, las conductas de los personajes y la motivación de la acción dramática. La *transposición diegética* se evidencia en el texto, por ejemplo, en su replanteo temporal: el texto original de Sergio Bizzio proponía que la historia transcurría en un futuro distópico, en el año 2066. Se propuso como premisa para el abordaje de la escritura

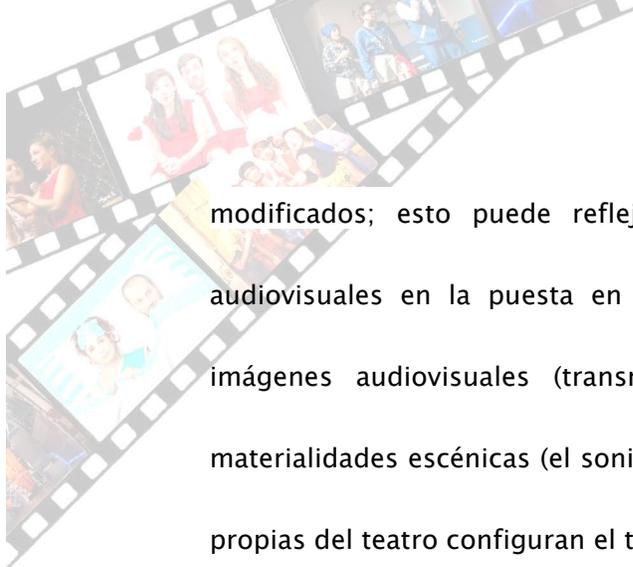


dramatúrgica y escénica situar la acción en el pasado, más precisamente en el año 2001, con el objeto de experimentar sus posibilidades narrativa y creativas. Por otra parte, la *transposición pragmática* se pone de manifiesto en la modificación de los acontecimientos y de la acción: la introducción de un nuevo conflicto, como el lanzamiento accidental del misil, elemento indispensable para el cumplimiento de la misión, por parte de Ulloa enriquece la trama y se presenta como resorte dramático que incrementa la aparición de nuevos lineamientos narrativos. La idea fue propuesta por la dirección en su deseo por parodiar a la película *Armageddon*. Otro ejemplo similar que aplica este mecanismo tiene que ver con la resolución de que ese misil perdido haya destruido el planeta de Marci, como una referencia a la serie televisiva ALF a cuyo protagonista le sucede lo mismo, aporta un nuevo cruce intertextual que da un cierre y redondea la historia.

La reescritura de *Gravedad* reviste un **travestimiento** dado que ironiza, satiriza y hasta llegar a degrada al texto dramático original. En este espectáculo se conserva la acción, es decir, el contenido anecdótico de la obra , pero se transforma su estilo. Si bien el texto de Bizzio y su versión cinematográfica dan cuenta de un tipo de humor y una concepción de lo absurdo y de lo chabacano particular, Brodda Teatro tergiversó y manipuló esas cualidades para dar lugar a su propio estilo, basado en el realismo y el humor negro con tintes melodramáticos, realzando el carácter insólito y delirado de la pieza.

En esta *space opera teatral* tiene lugar, también, procedimientos de **translación** que consisten en el traslado directo de elementos de un lenguaje audiovisual al escénico sin ser





modificados; esto puede reflejarse en la introducción y convivencia de elementos audiovisuales en la puesta en escena *Gravedad*. La yuxtaposición de proyecciones e imágenes audiovisuales (transmitidas en la pantalla del televisor) y los distintas materialidades escénicas (el sonido, la música, la iluminación, la escenografía y la utilería) propias del teatro configuran el tejido escénico, originando una multiplicidad de capas que complejizan dispositivo presentado al espectador y amplía sus posibilidades de lectura.

La actuación

La puesta en escena de *Gravedad* es un circuito de obstáculos en el que los actores desarrollan una carrera casi maratónica de re-creación de atmósferas y pasaje de una ficción a otra. La obra tiene la particularidad de presentar escenas muy cortas, fragmentos semejantes a tomas cinematográficas, donde la articulación de las partes configura el sentido total de la obra. En ese esquema narrativo disruptivo y fragmentado, que plantea saltos temporales, oníricos, audiovisuales o de delirio, los mecanismos de construcción del personaje, del enunciado y de avance de la narrativa conciben al trabajo actoral como una carrera de atletismo.



Dicho atletismo escénico impulsa a los actores atletas a no sólo construir sus personajes sino también a resolver escénicamente cuestiones que tiene que ver con la técnica adentro o afuera de la escena. Algunas tareas son: modificaciones escenográficas a pequeña escala, cambios de vestuario, entrada y salida de objetos de utilería, conexión y desconexión de artefactos lumínicos en determinados momentos, mover o hacer temblar el vehículo, preparar algún objeto o vestuario para su partenaire, etc. Estar detrás de escena requiere de una escucha y una presencia activa por parte del/la actor/actriz. Este/a no puede permitirse abandonar la energía conseguida y el envión de su cuerpo porque su carrera maratónica continúa y debe estar preparado.



Los personajes

En esta oportunidad, Brodda Teatro se corre de la noción de actor-personaje instaurada en sus obras anteriores y se anima al abordaje de personajes. Como entidades de ficción, el grupo analiza el sentido del comportamiento de cada uno teniendo en cuenta que se encuentran insertos dentro de una trama de acciones propuesta en el texto.

El grupo busca en el catálogo de películas y series de ciencia ficción aquellos personajes estereotipados o clichés que se presentan con cierta frecuencia para construir y caracterizar a los suyos. En este tipo de género se puede reconocer: el héroe valiente, el villano malvado,

el que va a morir primero, el científico loco, el que se sacrifica para salvar al mundo, el que conduce la misión desde la torre de control, el rebelde o el robot que se revela, el paranoico, etc. Estas cualidades le confieren a los personajes una lógica particular de hacer. Este proceder arquetípico entra en contacto con los personajes del texto y se transforman.



La caracterización colabora a la construcción exterior de los personajes, pone en situación, “desurbaniza” el cuerpo cotidiano que los actores traen de sus vidas diarias y los predispone a estar y mostrarse diferentes en la escena.

Las reglas del juego

La pauta o consigna propuesta por el rol de la dirección en cada instancia resulta clave porque plantea las reglas del juegos que se va a jugar. Si bien se puede reconocer que dichas pautas muchas veces son totalmente arbitrarias o caprichosas, establece límites que permiten trabajar en profundidad. Estos lindes habilitan el juego en función de la dramaturgia, de los personajes, de la trama y del género de la ciencia ficción. A prueba y error, movilizado por la intuición, la mirada atenta y la escucha, el rol de la dirección reconoce el germen de algo que “puede servir, que puede funcionar” y busca profundizarlo

o potenciarlo. Por ejemplo, se instituyó como premisa que los personajes siempre estén en escena siempre, durante toda la obra, sin posibilidades de entradas y salidas. Por supuesto que esto funcionó hasta cierto punto por los requerimientos propios de la historia, pero sirvió para reforzar la idea de encierro en esa nave, de la cual los personajes no tenían escapatoria.

Los ensayos

El proceso de ensayos se organizó en tres etapas. En una primera instancia, el trabajo de mesa se erigió como punto de partida. En formato virtual y/o presencia, no se



trata de una lectura silenciosa, neutral o automática, sino un espacio de juego para probar diferentes voces, tonos y tonadas que suponen un cuerpo predispuesto desde la silla y una voz al servicio del texto. Aquí se comienza esbozar una primera impresión de los

personajes, sus características, su psiquis, sus objetivos, su rol dentro del mundo de la ficción. También se atiende al grado de afectación que cada una de las escenas requiere estableciendo el electrocardiograma de la trama, el cual indica los resortes dramáticos, los puntos de inflexión, el clímax y los crescendo y decrescendo de cada escena y de la totalidad

de la obra. Tanto los actores como la dirección regulan y dosifican su energía en pos de lograr la continuidad teatral en una actuación marcada por lo fragmentario.

En una segunda etapa, tienen lugar los ensayos, donde se pone el cuerpo a trabajar. Se comienzan a bosquejar una primera partitura de acciones que configura la carcasa, organiza la *forma* de la puesta. Se definieron las trayectorias y desplazamientos en el espacio, las acciones y reacciones, las intensidades, la energía, desequilibrios, figuras, etc. Para esto resulta necesario abordar el trabajo por fragmentos escénicos en cada uno de los ensayos. Dichos fragmentos corresponden a escenas completas o un pedazo de ellas, aquellas que encerraban un sentido determinado o terminaban con la entrada o salida de un personaje, una intervención audiovisual o un *plot twist*. De a poco van teniendo lugar trazas de actuación y atisbos de personaje.

A nivel estructural los ensayos implicaban el abordaje de una escena o fragmento de ella en específico, respetando su orden cronológico. Valiéndose de la repetición como método de entrenamiento y de ajuste se



fue asentando, poco a poco, la partitura de acciones que ordenaban la escena. Se dio lugar a la improvisación también, pero siempre en función de dicha partitura, la cual se consolida como un punto de retorno ante el desborde creativo y lúdico.

En el encuentro siguiente, se retomaba la escena o trozo de ella pseudo-terminada anteriormente, se la repasaba y se comenzaba a laborar sobre la siguiente y sobre el pasaje de una a la otra. Por lo tanto, la dirección repasaba el objetivo de dicha escena o fragmento, el punto de partida o el punto de llegada, de dónde venía y a dónde iba, para refrescar y colaborar a la continuidad. Del mismo modo se proponía resolver con los cuerpos de los actores aquellas transiciones que, aunque sabía que se iba a solucionar “fácilmente” con apoyo técnico y audiovisual, consideraba necesarias para poder dar continuidad al abordaje de la actuación.

De esta manera, la partición de la acción argumental y la partiturización de la misma, con ayuda de la repetición, genera una composición rítmica y espacial que se va ajustando en una tercera instancia del proceso. Dicha etapa consiste en realizar pasadas completas de la obra como una aproximación al montaje y a la continuidad teatral. Y, de esta forma,



convertir esas trazas de actuación en actuación propiamente dicha.

Al mismo tiempo, la dirección toma decisiones respecto a cómo operarán los demás lenguajes de la escena: la iluminación, la música, los vestuarios, la

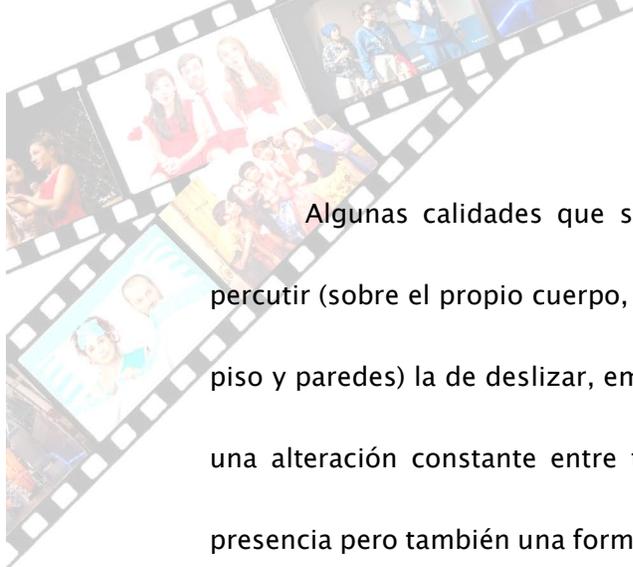
utilería, las visuales, etc. organizando, resaltando y/o disimulando su presencia de acuerdo a lo que se quiera hacer foco. Por ejemplo, en este momento se decidió que cada vez que

ingresaba una visual en la pantalla instalada al fondo del vehículo, los actores detuvieran su movimiento, se quedarán en stop, para que el espectador pueda dirigir su atención a ello. El espacio reducido del interior dificulta los desplazamientos y los grandes movimientos, es por eso que la partiturización de las acciones y de las trayectorias debían fijarse de forma temprana, para para que el recorrido de la mirada del espectador sea organizada, prolija y sin obstrucciones accidentales.

La kinesia

La labor kinésica, es decir, el conjunto de gestos, posturas y movimientos del cuerpo de los actores está atravesado por diversas calidades, cualidades y dinámicas de movimiento. Por momentos hay un gran derroche de energía, un movimiento sincopado y simultáneo, que no posee pausas, ni silencios, sino que apela a la gran velocidad y a movimientos que no son miméticos de la realidad. Por otro lado, se evidencia la inclusión de acciones cotidianas dentro de lo que parece ser una lógica realista que, poco a poco y conforme ingresa lo insólito a la trama, se corren de su sentido ordinario y se tornan extrañas.





Algunas calidades que se repiten en el espectáculo, tales como las de sacudir, percutir (sobre el propio cuerpo, sobre los objetos, en el cuerpo de otros actores, contra el piso y paredes) la de deslizar, empujar, presionar, vibrar, flotar, etc. en quienes se genera una alteración constante entre tensión y distensión, como una manera de modificar la presencia pero también una forma de señalar una diferencia entre lo cotidiano y la situación de representación. Por otra parte se trabaja sobre el esfuerzo, los puntos de apoyo, el equilibrio y el flujo de la energía que se da a partir de la progresión de los movimientos. El flujo de la energía determina cómo se sigue haciendo una acción, cómo se monta ésta con otra, qué montajes se realizan, ya sea por atracción entre acciones, o por choque, o por oposición. La orientación de las acciones que realizan los actores siempre está dirigida al público, dando la sensación de estar presenciando una pantalla de cine o de televisión.

Lo insólito y lo sorprendente

“Lo insólito aparece en el choque de dos elementos totalmente disímiles entre los cuales, en apariencia, no existe ninguna conexión” reflexiona Arguello Pitt respecto a la poética del grupo de teatro Los Delincuentes (2006, p. 154). Lo fuera de lugar, lo desencajado da lugar a la aparición de lo impensado, de lo inusual. Y por ende, trae aparejado que el público se sorprenda.





Lo insólito se deja ver en las maneras de trabajar el cuerpo y la voz (como cuando Marci convierte a Ulloa en perro), en la presentación de un objeto extraño en la ejecución de acciones reconocidas (como el neuralizador), de una situación (como

cuando Ulloa intenta revivir el Tamagotchi, su mascota virtual haciéndole RCP) o en la aparición de un personaje (como ingreso de un marciano con poderes mágicos). El elemento es extraño para la ficción pero esperable en la lógica de sentido que establece. Resulta reconocible en el universo personal del espectador pero inaudito en la lógica del mundo cotidiano. Es tarea del/la actor/actriz encontrar nexos entre esos elementos disímiles, generar algún tipo de conexión entre ellos que produzca alguna tensión y permita su convivencia en la escena. Ambas sensaciones provocan la entrada de lo inusitado y lo asombroso. Y, por lo tanto, el florecimiento del carácter paródico y humorístico de la pieza.

La Turbina, una nave espacial

La puesta en escena de espectáculos modernos requiere espacios escénicos distintos de la tradicional escena a la italiana (...) todo espacio es potencialmente teatral.

Francisco Javier

Gravedad ofrece un dispositivo escénico fabricado tanto con las convenciones teatrales como las audiovisuales. Es de esperar que el público genere una forma de mirar y participar del acontecimiento particular. La puesta responde a un diseño híbrido en el que se ponen en juego las herramientas de lectura y decodificación de ambos formatos y a través de las cuales se toma decisiones sobre qué y cómo mirar durante el transcurso de la representación.

En la puesta en escena del film escénico *Gravedad*, el encuadre del lenguaje audiovisual está dado por la abertura cuadrada trasera de la furgoneta Mercedes Benz Sprinter, bautizada como “La Turbina”, que enmarca el escenario. Dicho vehículo abre



sus puertas y opera como escenario y escenografía, es decir como espacio escénico y escenográfico y condiciona no sólo la actuación sino el desenvolvimiento de los demás lenguajes y la experiencia de expectación. Por ende también contienen al espacio lúdico y al espacio dramático. “La Turbina” permanece inmóvil, estacionada, durante todo el espectáculo. Los espectadores se ubican frente a la boca trasera. La rectangularidad y la frontalidad característica de toda las manifestaciones artísticas se extiende, también, a la expectación de este dispositivo lúdico de gran contundencia.

Tanto el espacio interior como el exterior de la camioneta propician a la configuración de diferentes planos, superando la constante del plano general que el teatro

propone desde su esencia. En *Gravedad* es posible encontrarse con primeros y primerísimos planos (como los generados con las linternas o las luces propias del vehículo en las instancias de monólogo), planos medio y americano (como los que recortan las ventanillas) y un constante plano panorámico que emula la pantalla gigante del cine. La orientación de la traza proyecta líneas de profundidad que permite trabajar el binomio figura-fondo, importante para establecer criterios compositivos.

La banda sonora “original”

La propuesta musical para la obra *Gravedad* se fundamentó en dos objetivos: Primero, evocar y rendir tributo al género cinematográfico a través de composiciones icónicas que estén íntimamente ligadas al género de la ciencia ficción y que resulten de rápido reconocimiento (*E.T.*, *Volver al futuro*, *Odisea en el espacio*, *Alf*); Segundo, "argentinar" de alguna manera la banda sonora para generar una confluencia que,



siempre hace Brodda, configure el tono de la obra indiscutiblemente en la parodia. Para hacer confluir estos objetivos de una manera natural, se decidió, por un lado, utilizar como instrumento primario de la obra una orquesta sinfónica: uno de los recursos musicales más utilizados y evocadores de la pantalla grande Hollywoodense. Por otro lado, como recurso complementario y a la vez como guiño paródico, se

realizaron versiones orquestadas de distintas canciones de la cultura "bailable" argentina, en particular aquellas relacionadas con la "luna" como temática y figura poética (*La Luna y tú* de Ráfaga, *Luna de miel* de Virus, *La luna*, de Carlos "La Mona" Jiménez).

De esta manera, por ejemplo, la música de la de la introducción comienza con una recreación orquestada de la famosísima *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss (utilizada en el comienzo de la película *2001, Odisea en el espacio* de Kubrick), pero deviene



rápidamente en una versión orquestada de *La luna*, de la Mona Jiménez, estableciendo desde el inicio mismo de la obra el tono paródico y, a la vez, la propuesta musical que se desarrollará a lo largo de la obra, particularmente en las transiciones de "Episodios".

Por otro lado, fieles al *modus operandi* de Brodda Teatro, también se utilizó música sin intervenir con fines efectistas. Para estos casos se utilizó música que sea referencial al momento histórico en el que se sita a la obra. Por ejemplo: *Ups, I did it again*, de Britney Spears.

Teniendo presente las nociones de collage y *mash-up* que caracteriza a las producciones de Brodda Teatro, la dirección y el compositor trabajaron en conjunto estableciendo relaciones intertextuales entre canciones y música de películas referentes del género, como la reconocida *E.T. the Extra-Terrestrial* del film del mismo nombre, *I don't wanna close my eyes*, soundtrack del grupo musical Aerosmith del largometraje

Armageddon, *The Imperial March* de *Star Wars* del célebre compositor John Williams, *Así habló Zarathustra* de Richard Strauss para la obra maestra de Stanley Kubrick, etc. Esas relaciones intertextuales dieron lugar a cruces y combinaciones que el espectador reconocerá de inmediato como la composición que condensa *Así habló Zarathustra* con *La luna* de La Mona Jiménez que inicia la obra.

Una ventaja de contar con el rol de compositor y operador de sonido ni bien iniciado



el proceso de ensayos posibilitó diseñar in situ la banda sonora en función de las necesidades y hallazgos que se iban presentando a nivel de la trama. Se emplearon temp-tracks de bandas sonoras preexistentes de manera provisoria que finalmente resultaron las

definitivas. Se contaba con una biblioteca de efectos de sonidos y acceso a internet a la mano que permitía, a prueba y error, resolver instantáneamente transiciones y enlaces (como aquella música que acompaña a la visual que presenta los episodios) para lograr la continuidad sonora en la unión de los fragmentos escénicos y/o la impresión de realidad (por el uso de efectos sonoros como la cadena de baño, la apertura y cierre de la puerta, etc.).

Por otra parte, El personaje de Marci tiene una particularidad: se comunica a través de audios que extrajo de la televisión argentina cuya señal, por algún misterioso motivo,

llegaba hasta su planeta. Amparados por este recurso dramático, se utilizan audios hoy devenidos en memes que, por esta misma particularidad, tienen un efecto humorístico inmediato. El personaje realiza un *lipsync* con los audios, recurso harto utilizado en la contemporaneidad en plataformas como *Tik Tok*, a la vez que su corporalidad se mantiene en un registro expresivo exagerado.

Montar un film escénico

Al mismo tiempo, desvela la confluencia del montaje narrativo y del montaje expresivo al dejar en evidencia sus procedimientos de naturaleza híbrida y su particular articulación en la construcción y deconstrucción de la puesta en escena.

Como se dijo anteriormente, el abordaje escénico de *Gravedad* se realizó por



unidades de relato, es decir, secuencias en el lenguaje audiovisual o escenas en el idioma del teatro. Se las trabajó individualmente, de forma separada, respetando su orden cronológico dentro de la estructura dramática. Entonces, fue en el intento de dar sentido a la obra que

surge la pregunta sobre cuál es su lógica de funcionamiento y sobre cómo amalgama los elementos que, en apariencia, son de naturaleza disímil. En la necesidad de encontrar los nexos para explicar el paso de una escena a otra, de una situación a otra aparece la noción

de montaje que entrama como un hilo conductor los niveles técnico, narrativo y expresivo. Aquí se desvela que en *Gravedad*, la confluencia del montaje narrativo y del montaje expresivo deja en evidencia sus procedimientos de naturaleza híbrida y su particular articulación en la construcción y deconstrucción de la puesta en escena.

A nivel narrativo, la estructura dramática está comprendida por cuatro actos, titulados como “episodios” acompañados de un número romano de acuerdo al conteo, tomando como referencia los largometrajes de la saga *Star Wars*. Cada episodio lleva como título una metáfora de lo que ocurre en las escenas que contiene con reminiscencias (o distorsiones) a títulos referentes del género de la ciencia ficción, como es el “Episodio II: Encuentros cercanos del/con otro tipo” que resuena a “Encuentros cercanos del tercer tipo” (1977) dirigida por Steven Spielberg o el último acto bautizado como “Episodio IV: El retorno del que te jedi”, que se ríe del “Episodio IV: El retorno del jedi” (1983) de la saga de George Lucas.



Dichos episodios contienen dos o tres escenas delimitadas por la entrada o salida de alguno de los personajes, por un giro dramático en la historia, un cambio drástico, por el planteo o resolución de un conflicto o un cambio de plano o foco de atención y se sintetizan en una visual. En la producción nueva

de Brodda Teatro conviven escenas de dos materialidades diferentes, de naturaleza distinta:

la audiovisual, propia y pura, proyectada en el televisor del tablero de comandos de la nave Estanislao y la teatral, creada por los actores en conjunto con los demás lenguajes del dispositivo escénico. Por lo tanto esas escenas están articuladas con procedimientos del lenguaje audiovisual como son las transiciones, las elipsis y los enlaces.

Las elipsis dan por supuestas o sabidas determinada información que motoriza el avance de la trama, que genera tensión o suspenso, que propone saltos temporales y espaciales, que apela o da a entender cierta información sin mostrarla (ya sea por cómo puede afectar al público o por la escasez de recursos) e invitan a los espectadores a completar esos datos con su imaginación. En esta obra los monólogos de los personajes proponen saltos en el tiempo y en el espacio que funcionan como elipsis que sintetizan información o hechos valiosos para el avance de la trama y plantean las circunstancias que traen a cada uno de los personajes a esa nave espacial. En este caso la dirección es la encargada de dosificar la información de manera que las deducciones, omisiones o complicidad entre los personajes que “saben lo que ha pasado” a nivel de la trama, los que no y el juego de disimularlo, hacen que el espectador se involucre más y esté más atento a los detalles y se haga preguntas. Por otra parte, un ejemplo de elipsis narrativa en



Gravedad es aquella que da a entender que estos astronautas hace un tiempo que están

orbitando en el espacio a la espera de una llamada de contacto con el Centro de Comandos de la República Argentina, la CONDETUMA.

Las transiciones y los enlaces también operan en ambos soportes: a nivel teatral y a nivel audiovisual con el objeto de dar fluidez y continuidad a la trama. Las transiciones teatrales emulan los cortes, fundidos o barridos valiéndose metafóricamente de diferentes recursos como la música y la iluminación. Por su parte, las transiciones audiovisuales amplían las posibilidades creativas proponiendo imágenes en movimiento que pueden condensar información necesaria para contextualizar (como el prólogo que emula a *Star Wars* del principio de la obra), el avance los acontecimientos (como la presencia del discurso del ex presidente Menen, por ejemplo), operar como una metáfora paródica (como la visual de la hez y el comandante orbitando en el espacio), como una ensoñación despierta (como



cuando Ulloa se imagina tener su propio programa de televisión: El show de Ulloa), como un sueño o deseo a cumplir (tal como refleja el audiovisual que da cuenta de sus deseos íntimos y sentimentales por Ulloa), etc. Dichas transiciones conectan y articulan una escena con otra y, al mismo tiempo, garantizan un

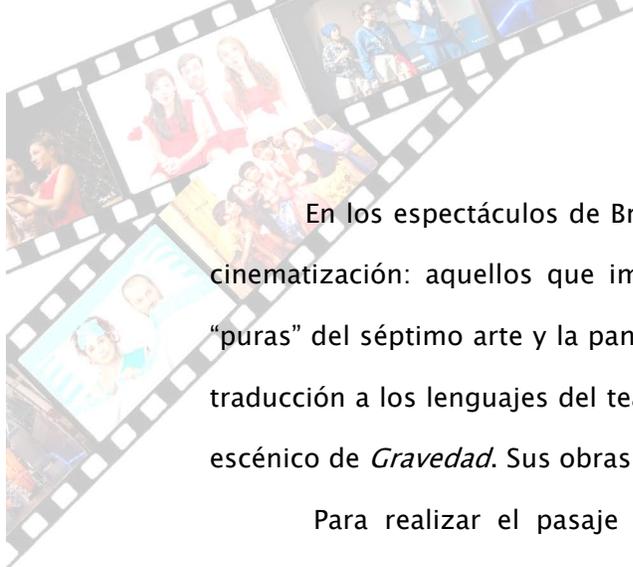
pasaje continuo de un acontecimiento a otro, bosquejando un ritmo particular que dinamiza el funcionamiento del dispositivo escénico.

Conclusión: Reflexiones sobre la poética de Brodda Teatro Producciones.

Revisar el proceso transitado en clave de reflexión implica construir miradas sobre uno/a mismo/a, volverse sujeto–objeto de conocimiento, ser el ojo y también aquello por mirar. Pero además dicha reflexión se vuelve más fértil si, como investigador/a–artista, se “(...) es capaz de mirar la propia práctica a la luz de lecturas y marcos teóricos que permitan enriquecer la hipótesis de trabajo, fundarlas y volver a probar sus estrategias de acción en una nueva situación” (Anijovich, 2009: 55). Ser objeto de estudio y quien lo estudia al mismo tiempo resultó una experiencia caótica pero coherente. Estudiar a Brodda Teatro fue estudiarme a mí misma y mi labor como directora del grupo desde su nacimiento. Creo que, para que esa doble identidad asumida funcionara y se retroalimentara una con la otra, la clave estuvo en asumirme incompleta, siempre en construcción, alerta y en diálogo conmigo misma, con el pasado y con lo emergente. Esta postura invitó a re–pensar mi propia práctica al poder reconocer y ponerle nombre a los hallazgos, las constantes, lo que se repite, las dificultades, etc. Ese era el desafío. Arriesgar y exponer mis propios conceptos, nociones que cimientan las bases de una posible poética Brodda.

Este proceso de investigación arribó a algunas reflexiones factibles y sensibles en torno a nociones tan “aparentemente duras” como, por ejemplo, el término “procedimental”. Sistematizar procedimientos en un proceso creativo quizás resulte paradójico considerando que estamos hablando de arte... ¿pero qué son los procedimientos sino posibles caminos de concreción de cualquier obra de arte?

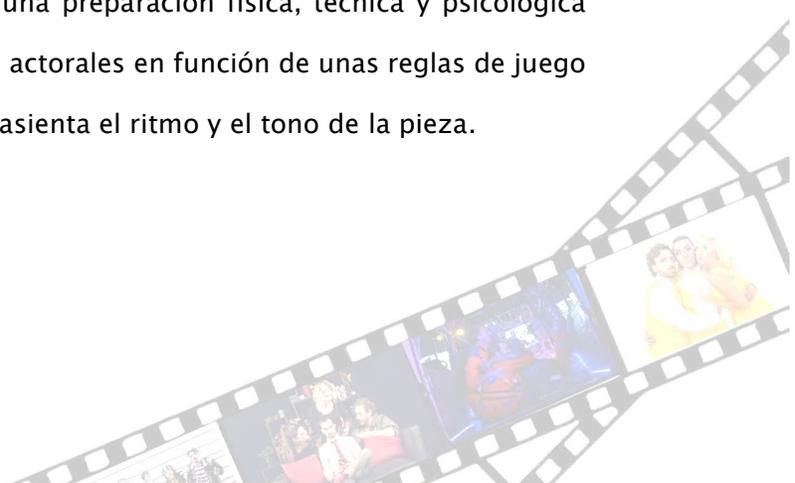
La identificación, captura y sistematización de procedimientos permitieron el reconocimiento de aquellos rasgos que sintetizan la forma de producir y concebir el teatro del grupo, objeto de estudio de esta investigación y, por consiguiente, una primera aproximación a una posible idea de identidad singular, influenciada, como ya vimos, por el lenguaje audiovisual.

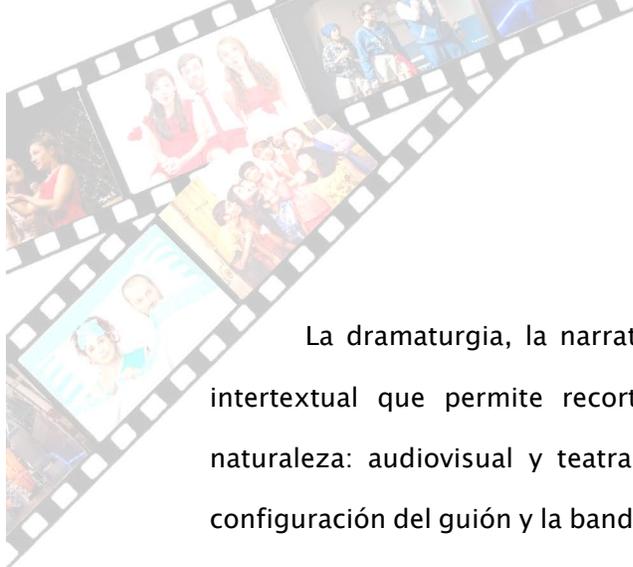


En los espectáculos de Brodda Teatro tienen lugar dos grandes procedimientos de cinematización: aquellos que implican la traslación directa de materialidades propias y “puras” del séptimo arte y la pantalla chica a la escena, así como también su adaptación y traducción a los lenguajes del teatro. Ambos caminos conviven y convergen en el montaje escénico de *Gravedad*. Sus obras de teatro son films escénicos.

Para realizar el pasaje de lo audiovisual a lo escénico Brodda Teatro recurre irremediabilmente a la parodia. Dicho procedimiento es transversal a su poética. Se parodia en la construcción narrativa de sus textos, en lo visual, en la composición sonora y musical, en el abordaje de la actuación y la construcción de los personajes y en la configuración espacial de la pieza. Se parodia actualizando, exagerando, tergiversando, ridiculizando, simulando, remedando, imitando lo famoso, lo célebre, el cliché, lo masivo. Se parodia al proponerse construir artesanalmente ciencia ficción, por ejemplo. A pesar de tener una fuerte influencia cinematográfica en su construcción visual, no deja de lado la artesanía teatral de la escena, y por lo tanto, encuentra un balance entre ambos lenguajes que permite que a lo largo de todas sus producciones el espectador se sorprenda y asuma esa aparente realidad como un mundo posible. Brodda parodia porque critica los modos de producción (descomunales) de la industria televisiva y cinematográfica de Hollywood y se ríe del suyo, de la artesanía teatral. Es el teatro independiente vs. Netflix. Es David vs Goliat. Los compara y no le queda otra que reír. Sin embargo confía en sus atributos, en sus fortalezas, en su creatividad y se empodera de las convenciones para conseguir que la magia del teatro haga lo suyo: como hacer de una furgoneta una nave espacial.

Los/as actores y actrices de Brodda Teatro se desempeñan como atletas de lo escénico. La obra de teatro se convierte en una carrera casi maratónica que se entrena como cualquier deporte. El entrenamiento implica una preparación física, técnica y psicológica para el desarrollo máximo de las capacidades actorales en función de unas reglas de juego propuestas de antemano donde la repetición asienta el ritmo y el tono de la pieza.





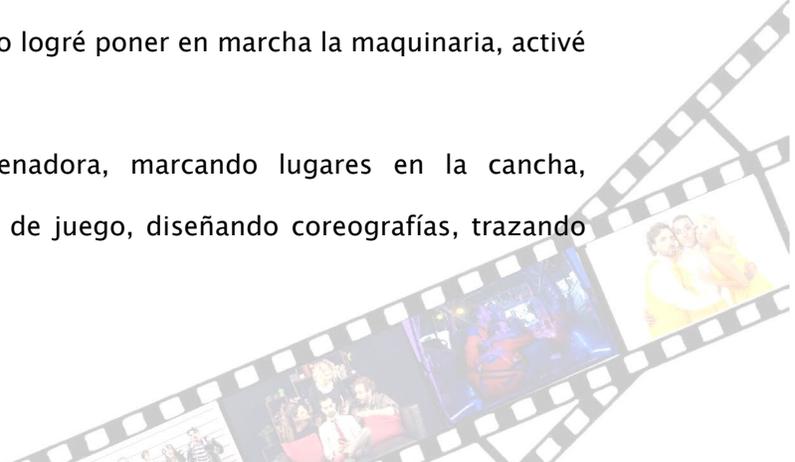
La dramaturgia, la narrativa y la música de Brodda se trata de un trabajo lúdico intertextual que permite recortes, cruces y combinaciones de materiales de diversa naturaleza: audiovisual y teatral. Siempre atravesado por procedimientos paródicos, la configuración del guión y la banda sonora del film escénico es una prolongación de su estilo y su humor.

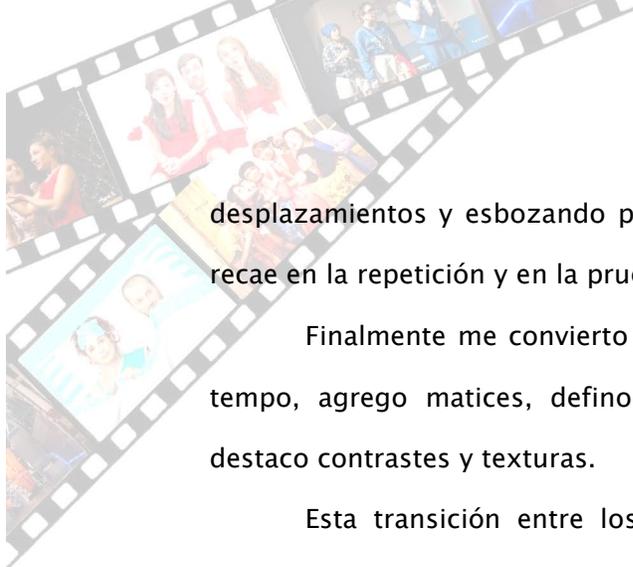
Brodda se arriesga, se plantea desafíos, apuesta, no prejuzga, no le teme al ridículo, toma prestado (con o sin permiso), piratea... en resumidas cuentas y hablando mal y pronto, hace lo que quiere. Tiene un especial interés por la pop culture, la industria cinematográfica hollywoodense, los programas televisivos angloparlantes de los años 90 y 2000. Y siempre se compara. Compara a Hollywood con Córdoba, y vuelve a reírse de eso y de sí mismo. Por eso la labor del grupo está siempre situada, atenta a la actualidad y las modas y en constante diálogo e intercambio con el contexto social-económico y político que lo circunda y lo contrapone, paródicamente, a los cánones de las producciones millonarias, la alfombra roja y las celebridades del séptimo arte.

Una constante... yo.

Me reconozco como una constante en la corta trayectoria del grupo que influye directamente en su forma de concebir y trabajar el arte escénico. Al principio fui una operaria de una gran máquina de la que no tenía el manual de uso. Toqué botones, subí y bajo palancas, corté cables, yapé otros, probé diferentes combinaciones... Siempre movida por la intuición, el instinto o la suerte. Cuando logré poner en marcha la maquinaria, activé el modo automático.

Luego pasé a ser una DT o entrenadora, marcando lugares en la cancha, proponiendo dinámicas, estrategias y reglas de juego, diseñando coreografías, trazando





desplazamientos y esbozando partituras de acciones. La eficacia de todo entrenamiento recae en la repetición y en la prueba y error.

Finalmente me convierto en directora de orquesta. Interpreto la partitura, llevo el tempo, agrego matices, defino dinámicas, sutilezas, corrijo volúmenes, intensidades, destaco contrastes y texturas.

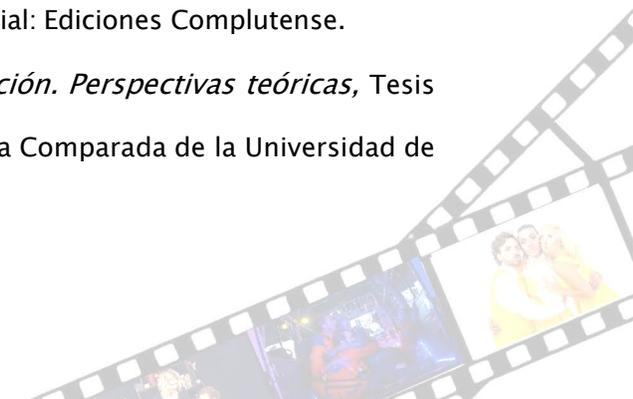
Esta transición entre los distintos roles no se realiza en solitario. Siempre se alimenta, se intercambia y se ve motivada por el trabajo con otros/as (dígase asistentes, técnicos/as, actores/actrices, etc.) que enriquece, potencia y diversifica los resultados.

En torno a la experiencia vivida puedo decir, entonces, que este trabajo, al construirse en base a la observación de mi propia práctica, propone una versión y no una verdad. Esta es mi versión de lo que considero es la poética de Brodda Teatro Producciones. Tal como dice Anijovich (2009), en los procesos creativos, no disponemos de verdades sino más bien de “(...) versiones construidas desde un singular punto de vista” (p.74). Este intento de poner en palabras lo sentido/vivido/aprendido en este proceso implica siempre un recorte, una selección y también una posición sobre aquello que ha sucedido. Este texto es un intento de ello dado que posibilita comprenderlo como un cúmulo de ideas en movimiento, siempre en construcción, abiertas a nuevas y mejores preguntas. Este es el desafío de Brodda hoy, mañana será otro.



REFERENCIAS

- Aguada Berteza, V. D., Mores, Y. B., & Bazán, J. C. (2013). *La repetición como procedimiento: condicionamientos, posibilidades y límites en la construcción actoral*. *Síntesis*, (3).
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/8225>
- Arguello Pitt, C. (2006) *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez (Pensamientos/02)*. Ed. DocumentA/Escénicas
- Aumont, J. (2016) *Estética cinematográfica* (AAVV). Editorial La marca editora.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Editorial Atuel.
- Begoña Gutierrez, S. M. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Ediciones Cátedra.
- Benjamín, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Ed. Itaca.
- Brecht, B. (1982). *Escritos sobre el teatro*. Ed. Nueva visión.
- Daulte, J. (2010) *Juego y compromiso: el procedimiento en "La puesta en escena. En el teatro argentino del bicentenario"*. Editorial Fondo Nacional de las Artes.
- Diaz Yerro, G. (2011) *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Dubatti, J. (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Editorial Colihue – Universidad.
- Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. Editorial Libros de Godot.
- Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Editorial Galerna.
- Fernandez Díez, F. y Martínez Abadía, J. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Ed: Paidós.
- Fischer Lichte, E. (2004) *Estética de lo performativo* Editorial Abada Editores.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- Griffero, R. (2011) *La Dramaturgia del Espacio*. Ed. Frontera Sur.

- 
- Grinberg Preciado, S. (2008) *El Teatro y la Ciencia Ficción: ¿Una Unión imposible? Posibilidades para la creación de personajes complejos*. Tesina del Doctorado en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Guarinos, V. (2003) *Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España* en "Televisión, teatro y cine" de Cuadernos de Eihceroa N° 2. Editorial: Padilla Libros.
- Martin, M. (2002) *El lenguaje del cine* Editorial Gedisa S.A.
- Marín, F. (2018) *Films escénicos: teatro de préstamos y piraterías*. Revista Toma Uno N° 6 93–107
- Marín, F. (2014) *Piratear y recrear. Herramientas del cine al teatro*. Trabajo Final de la Lic. en Teatro. Universidad Nacional de Córdoba.
- Marín, F. (2017) *Dirección teatral. Procedimientos del montaje cinematográfico en la construcción de la puesta en escena*. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte. N° 5. Junio 2017. 95–112
- Mauro, K. (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tomo 2. Tesis doctoral, dirigida por Osvaldo Pellettieri, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, K. (2015) *Acción actoral y situación de actuación en cine*, en /ASAECA, Éd.) Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales (11) - CONICET.
- Marín Ureña, M. (2016) *Cinematizando la escena: Traslación de elementos del lenguaje cinematográfico al lenguaje teatral: plano y montaje*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Artes Mención: Dirección Teatral. Universidad de Chile.
- Nieto–Ferrando, J. (2020). *Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De 'Esa pareja feliz' (Luis García Berlanga, 1951) a 'Furia española' (Francesc Betriu, 1974)*. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (2). Editorial: Ediciones Complutense.
- Novell Monroy, N. (2008) *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, Tesis del Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona.
- 

Pacheco, C. (20 de septiembre de 2018) La ciencia ficción se cuele en el teatro. *La Nación*.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-ciencia-ficcion-se-cuela-teatro-nid2173617/>

Pavis, P. 1998) *Diccionario de teatro*. Ed. Paidós.

Pérez Bowie, J. (2004). *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial*. Revista Arbor CLXXVII. 573-594.

Pons, C. (2021) *Montaje y yuxtaposición visual en la construcción escénica*. Trabajo Final de la Lic. en Teatro. Universidad Nacional de Córdoba.

Pudovkin, V. (1960). *Lecciones de cinematografía*. Ediciones Rialp, S. A. Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española*.

Rosenzvaig, M. (2014). *Técnicas actorales contemporáneas II. Las poéticas de 15 maestros del presente*. Editorial Capital Intelectual.

Sánchez-Biosca, V. (1991) *Teoría del montaje cinematográfico*. Editorial Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Sánchez-Biosca, V. (1994) *Del Excentricismo Teatral A La Teoría Del Montaje: Bertolt Brecht Y S. M. Eisenstein* en "Ficcionalidad y escritura" CoMecció «Summa» Serie Filología Núm. 3. España: Universitat Jaume I.

Serrano, R. (2013) *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Ed. Atuel.

Ajaka, A., Bustamante, M., Cappa, B., Farace, A., Feldman, M., Garrote, A., Gatto, A., Jakob, W. y Mendilaharzu, A., Kartun, M., Obersztern, M., Pavlovsky, E., Spregelburd, R, y Szuchmacherm, R. (2015) *Procedimientos* en "Detrás de escena" Editorial Excursiones.

Stam, R. (2010) *Teorías del cine. Una introducción*. Editorial Paidós. Triquell, X. (2017). Eje 3. *Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje* en *Culturas*, (11). Universidad Nacional del Litoral.

CUARTA PARTE:
Carpeta técnica
de la obra

GRAVEDAD

A dramatic space scene featuring a vibrant red nebula or galaxy in the background, with a planet's horizon visible in the bottom left corner. The sky is filled with numerous small, bright stars.

Guión escénico

GRAVEDAD

EPISODIO 1: VARADOS EN EL ESPACIO

"No hace mucho tiempo, en un lugar cercano, muy cercano..."

Corre el año 2001. En el planeta Tierra se respira un aire espeso y tenso. Las potencias del mundo elucubran estrategias extremas ante el temor a perder su poder. La República Argentina se encuentra en la víspera de un estallido social. Un pueblo consumido por el hambre y la injusticia se rebela contra un gobierno tiránicamente inepto. Mientras tanto, una nave de la fuerza espacial enviada clandestinamente al espacio exterior, está pronta a culminar su misión... Ponele..."

Música de Odisea en el espacio, entran los astronautas triunfantes y comienzan a flotar hasta que se corta la música y caen como bolsa de papas.

ESCENA 1:

Año 2001. Interior de una nave espacial. Los astronautas están flotando dentro de la nave.

BETTY: 3, 2, 1. Gravedad activada.

DELGADO: Uh Betty, siempre lo mismo. ¿No puede ser más suave la próxima vez?

BETTY: ¿Prefiere la verdad, o una mentira piadosa?

DELGADO: No se haga la viva.

BETTY: Ouch. Eso dolió.

DELGADO: Ya quisiera. Dejémonos de pavadas y comuníquenos con la CON.D.E.T.U.M.A.

BETTY: Okeeeey. Línea de comunicación abierta.

DELGADO: Aquí nave espacial Estanislao llamando... Aquí nave espacial Estanislao llamando respondan. Nave Estanislao llamando cambio.

ULLOA (*A otro micrófono en el tablero*): Nave Estanislao, conteste, por favor..

RODULFO: NO

DELGADO: Aquí nave espacial Estanislao llamando, cambio.

ULLOA: Nave Estanislao contesten...

RODULFO: No. (*A Ulloa, corrigiéndolo*): “Aquí nave espacial Estanislao llamando”, tiene que decir.

ULLOA: ¿Y yo qué digo?

DELGADO: “Nave Estanislao, contesten”, dice. Nosotros somos Estanislao, y estamos llamando.

ULLOA: Nave Estanislao respondan por favor, respondan.

RODULFO y DELGADO: ¡Que no!!!.

RODULFO: Menos mal que no nos escuchan, si no se estarían cagando de risa.

ULLOA (*A Delgado*): ¿Qué le pasa a ésta, me está cargando?

DELGADO: No. Ella tiene razón. Usted dice “Nave Estanislao, respondan”. Y no es así. ¡Nosotros somos Estanislao y estamos llamando!

Silencio. Luego empieza a oírse una respiración en el micrófono de la Tierra.

ULLOA: ¡Están ahí, están ahí! ¡Eso es una respiración....!

DELGADO (*Al micrófono*): Día 15.. Coordenada XR7.. Todo bien excepto por ratoneo en microturbina dos.. Espero instrucciones. Cambio.

Interferencia. Se escucha un tema de la mona en una radio

DELGADO: Cambio, cambio. Espero instrucciones, cambio.

Interferencia Alguien se suena la nariz.

ULLOA: No funciona. Están ahí, pero es como si no estuvieran

DELGADO (*Da un puñetazo en el tablero*): ¡Pero la puta madre que lo parió! ¿De qué me sirve a mi escucharlos respirar?

VOZ RADIO (*entrecortada*): Hola, ¿cómo están allá afuera?

ULLOA: ¡Ahí están! Hola sí, me cambio lo copian... Aquí el capitán Ulloa Cambi o

VOZ RADIO: ... Ulloa, mucho gusto. Lo vi en lo de Susana... Me pareció un tipo macanudo déjeme decirle.

ULLOA: Ah, pero muchas gracias... Muy amable...

DELGADO: ¡¡Pero quién es usted?!

VOZ RADIO: No me presenté. Soy Roberto, más conocido como el Beto.

DELGADO: ¿Qué Beto?

VOZ RADIO: De Maestranza.

ULLOA: ¿El señor que limpia?

VOZ RADIO: El mismo que limpia y calza

DELGADO: ¡¡Pero cómo?! Necesitamos hablar con un superior, Beto.

VOZ RADIO: Es que se fueron todos, no quedó nadie...

ULLOA: ¿Pero cómo?

DELGADO: ¿A dónde se fueron?

VOZ RADIO (*Comienza a fallar*): ... gente... los negocios, los super... los bancos... y no pueden... Al Gobierno de la vuelta...

ULLOA: Se oye para el tujes esto.

DELGADO: Beto, por favor, comuníquenos con un superior... Es una emergencia.

VOZ RADIO: ...nadie. Se fueron a...

VOZ RADIO 2: Beto, mirá lo que es este televisor... Es Philips, Beto.

VOZ RADIO: Le hablan de arriba, don...

VOZ RADIO 2: ¡¿Que?! Nave Estanislao... ¿me escuchan?

LOS TRES: *(Al micrófono)*: ¡Oímos, si oímos!

DELGADO : Digan las cosas dos veces porque acá llega nada más que la mitad. Cambio.

ULLOA: ¡¿Qué está pasando ahí abajo?! Cambio.

VOZ RADIO 2: situaciónave... Cambio. Por revuelta popular... por revuelta popular. Se suspende Misión Estanislao, se suspende Misión Estanislao...

ULLOA: ¡Nos llevan de vuelta a casa!

DELGADO: Pare un poco, Ulloa...

VOZ RADIO 2 *(a los tripulantes de la nave)*: La Misión Estanislao ha sido suspendida por revuelta popular. La República Argentina está en crisis. El Programa Adiós Querida Luna ha sido suspendido. Ninguna posibilidad de retorno por el momento.... ninguna posibilidad de retorno por el momento...

RODULFO: ¡¿Pero qué dice!?

ULLOA *(asustado - sigue rezando)*

VOZ RADIO 2 ... deberán permanecer en órbita por tiempo indefinido... deberán permanecer en órbita...

ULLOA: ¡No, no pueden dejarnos colgados acá arriba!

DELGADO: Conserve la calma, Ulloa. (*Golpea la radio*). ¡La puta madre que te parió hijo de puta, nos tienen que sacar de acá!

ULLOA (*a los gritos*): Exigimos hablar con el Sr. Vice-Presidente, él nos enco...

VOZ RADIO 1 (*riendo*): ¿Cuál Vice-presidente? No hay, renunció.

RODULFO: Y con el Señor Presidente, entonces.

VOZ RADIO 1 (*riendo*): Se tomó el palo también.

RODULFO: ¡Ay, Dios nos libre y guarde!

ULLOA: Esto no puede estar pasando...

VOZ RADIO 2 (*a alguien a su lado*):.... Querida tripulación, el país se prende fuego. Retorno imposible por el momento. Esperamos que no sea por mucho tiempo. La esperanza... que se pierde. Repito: ánimo, la esperanza es lo último...

La transmisión se corta de golpe.

DELGADO: Rodulfo.... Pero Rodulfo... ¿qué le pasa?

Rodulfo se desmaya.

Delgado la zamarrea y cae de un bolsillo de Rodulfo una petaca

Ulloa y Delgado se miran. Hacen caras. Delgado se lleva y toma un trago.

ULLOA: ¡No pueden hacernos esto...!

DELGADO: Sí que pueden. Y es lo que están haciendo. Es más, ya lo hicieron.

ULLOA: ¡No, no pueden...!

DELGADO (*muy tranquilo*): Ulloa...

ULLOA: ¡No pueden hacernos esto....! (*se da cachetadas y se descontrola por completo, respira agitado*).

DELGADO (*Lo toca en el brazo con un dedo*): Ulloa ¿me escucha un segundito?

Pausa. Ulloa se calla y levanta la vista, esperando que Delgado empiece a hablar. Pero Delgado lo mira largo rato a los ojos en silencio.

DELGADO: ¿Sabe qué estaba leyendo recién... en sus pupilas? (*Ulloa dice que no con la cabeza*). Lo que va a decir de usted la crítica científica cuando encuentren la caja negra de la nave con el registro de esta conversación...

ULLOA: *Silencio*

DELGADO: Que estaban seguros de haber confiado esta misión a un hombre de verdad, no a un mariconazo. En lugar de hacerle un monumento lo va a agarrar de pelotudo en la televisión... Van a inventar un personaje que se cague en las patas por cualquier cosa, lo va a actuar algún boludo como José María Listorti y se va a llenar de guita mancillando su memoria, Ulloa... ¿Le gustaría?

ULLOA: ¿En la televisión, dice?

DELGADO: Sí. ¿Le gustaría eso?

Silencio pensativo de Ulloa.

ULLOA: ¿En qué canal?

Suena la intro de la serie ALF. Es la presentación del programa pero se cambian los rostros de los actores originales por el de los actores de la obra. Se trata de un sueño/ilusión de Ulloa.

DELGADO: *Chasqueando los dedos.* Además dijeron "por tiempo indefinido". "Tiempo indefinido" puede ser un solo día también.

ULLOA: Y también puede ser para siempre.

DELGADO (*canta como Fito Paez*): Nada es para siempre... no me digas, Ulloa, que te falta valor porque nada es pa... Rosario!

Rodulfo vuelve en sí.

RODULFO: ¿Qué hacemos, Delgado?

DELGADO: Salir. Vine por una semana y hace como cuarenta días que estoy acá arriba. La verdad, no quiero más lola. Tenemos que reparar la radio y la microturbina y estar listos para cuando nos llamen. ¿Oye cómo anda esa turbina? Parece una Zanellita de dos tiempos.

RODULFO: Sí. Pero que salga Ulloa. Yo ya fui ayer.

ULLOA: No, yo sali ayer

RODULFO: No, yo sali ayer

ULLOA: Yo sali ayer

RODULFO: Yo sali ayer

Mirada sospechosa. Suena música de suspenso.

APARECE MARCIANO ARRIBA DE LA NAVE, HACE UN GESTO.

LOS DOS: Piedra, papel o tijera.

Rodulfo pierde y se va a preparar:

DELGADO: OK BETTY, disponga de apertura de salida.

BETTY: Apertura de salida dispuesta.

Rodulfo sale de la nave. Apagón.

ESCENA 2

Luz.

DELGADO: *“Buenos días. En menos de una hora los aviones de aquí se unirán a los del resto del mundo y ustedes darán inicio a la batalla aérea más grande en la historia del hombre. De La humanidad. Palabra que adquiere nuevo significado para nosotros. Ya no podemos consumirnos en pequeñas diferencias nunca más. Estaremos unidos por un interés común. Tal vez sea el destino que hoy sea 4 de jul... digo, 9 de julio... y ustedes lucharán una vez más por la libertad.*

No de la tiranía, la opresión o la persecución, sino de la aniquilación. Lucharemos por nuestro derecho a vivir, a existir. Y debemos ganar hoy sobrevivir y a existir. ¡Hoy, celebraremos nuestro día de la independencia!

Se escuchan aplausos.

ESCENA 3

Se la ve a Rodulfo arriba de la nave. Se la escucha por la radio de la nave.

VOZ RODULFO: ¿Delgado, estás ahí?

ULLOA: *(con desprecio por Rodulfo):* Mírela un poco usted. Ahora lo tutea. Sale afuera y lo tutea.

DELGADO *(Al micrófono):* La escucho, Rodulfo. Tome la sección B y ráspela un poquito contra la sección A. Quiero saber si hace chispas...

Pausa. Luego.

VOZ RODULFO: No, che.

DELGADO: ¿Seguro?

VOZ RODULFO: Segurísima. Y le digo más; el cable está cortado.

DELGADO: ¿Cómo cortado?

VOZ RODULFO: ¡Y sí, cortado! ¿Cómo “cómo cortado”? ¡Está cortado! Y también hay una pieza suelta acá. ¿Qué hago?

DELGADO: Traígala.

VOZ RODULFO: Okey. Cambio y fuera.

Pausa. Intensa preocupación de Ulloa y Delgado.

ULLOA: Un cable cortado... ¿se da cuenta?

DELGADO: Qué peligro...

ULLOA: ¿No lo habrá cortado ella, recién... para decir que encontró algo y entrar de vuelta enseguida?

DELGADO (*lo mira mal*): ¿Tiene usted algún problema con Rodulfo?

Apagón.

ESCENA 4

Luz. Utiliza radiograbador.

Querido diario, el día esta cagado, dos punto, me la mande. Espacio exterior, día cuarentionce... Hora... no me sé la hora espacial todavía, punto punto punto. Fuerte. Punto. Rodulfo es la única testigo de un hecho inenarrable. Sola y única testigo de mi mayor vergüenza en mi carrera de astronauta. Resulta que Delgado me pidió, ni bien empezada la misión, que saque la basura. Sacar la basura es una de las primeras enseñanzas del curso del EPA (Entrenamiento para astronautas) de la CONDETUMA (Confederación del Espacio Tiempo Universal y Materias Afines) y por tanto es lo primero que le piden a un nuevo tripulante. Ta bien... yo estoy acá porque adiviné cuántas pelotitas había en el auto de Susana, pero eso no le quita. En fin. Resulta que entre tanto botón que ponen (*putea*) le erré. Le erré al botón y no era el de sacar los desechos humanos. Pero cómo van a poner el botón de sacar la basura al lado del de tirar un misil. Me están cargando??? De todas maneras tuvimos suerte, porque la nave aún no estaba posicionada, y Delgado estaba en el baño. Abro paréntesis. Delgado siempre se tapa los ojos porque le da vergüenza mirarnos mientras caga). Entonces el misil, el único misil que teníamos cuyo objetivo era la Luna, se fue a la mierda y se perdió en el espacio. Básicamente, cagando la misión. Yo, pálido, me di vuelta como esperando un sopapo. Rodulfo me miraba atónita, me pego un chasqui, hizo un gesto de negación con la cabeza... se acercó en silencio, y apretó el botón de al lado. Los soretes salieron flotando por delante de la nave y pude verlos por la pantalla alejándose. Por mi culpa estábamos hasta las manos desde antes.

ESCENA 5:

Vuelve luz normal

ULLOA (*hace gesto de "más o menos", pero dice*): No...Me es indiferente.

DELGADO: hmm...

ULLOA: ¿Qué...?

DELGADO: ¿Usted se la quiere...?

Delgado gesticula con las manos

ULLOA (*enojado*): ¡¿Pero qué insinúa?! ¡De ninguna manera! No sea degenerado.

DELGADO: No se me ofenda, Ulloa! Yo lo entiendo. La soledad... el espacio... la lejanía... el vacío... uh la puta cómo le entraría a un buen vacío ahora...

ULLOA (*más enojado*): Soy un hombre felizmente casado hace una vida entera. Y Rodulfo es íntima amiga de mi mujer. En mi cabeza no me entran esos pensamientos!

DELGADO: ¿Y a su mujer le entra la cabeza?

Ulloa se abalanza sobre Delgado y quiere golpearlo

BETTY: GRAVEDAD DESACTIVADA. (*Delgado y Ulloa comienzan a flotar*)

Suena El segundo vals. Ulloa y Delgado comienzan a discutir y se van a las manos. En ese momento, se activa la ingravidez. Lo que empieza pareciendo una pelea se convierte en danza clásica en gravedad cero.

BETTY: GRAVEDAD ACTIVADA (*dejan de flotar*)

DELGADO (*ahora más serio*): Le recomiendo que controle sus emociones Ulloa. Mire que a mí esas mariconadas me ponen como loco y si yo me pongo loco..

ULLOA: (*violento*) Si usted se pone como loco ¿qué?

Al ritmo de la Marcha Imperial de Star Wars, Ulloa y Delgado sacan sables de luz y realizan una pelea coreografiada que parodia a películas de ese estilo.

DELGADO (*increpándolo*): Mire, Ulloa, le voy a dar un piñazo que va a salir por la ventanilla haciendo esos. Vio cuando uno infla un elefante y lo suelta sin atarlo, ¿cómo sale? (*Gesto con la mano*) ¿Cómo sale?. Así va a salir usted y encima chiflando.

ULLOA: Qué exagerado..

DELGADO: ¿Quiere probar?Acá arriba tenemos que llevarnos bien a la fuerza, Ulloa. No lo olvide. ¿Quiere probar?

Entra Rodulfo con una pieza en la mano. Se la da a Ulloa con cara de embole.

RODULFO: ¿Probar qué?

ESCENA 6:

DELGADO: Eh... un entrenamiento...

ULLOA: ¿Esa es la "piecita"?

RODULFO: Sí. Esta es la "piecita". ¿Me ayuda?!

ULLOA: ¿Delgado?

DELGADO: ¡Y ayudelá!

ULLOA: Uh.. bueno sí.. claro...(*Lo toca y grita*)

DELGADO: Pero ¿qué hace, hombre? Esto es de pre-escolar aeroespacial. Obviamente que una pieza traída del espacio exterior está a una temperatura de -270° Celcius.

RODULFO (arrojándole los guantes): Tomá, boludo.

ULLOA: Ay, ¿bueno, qué mierda es esto?

DELGADO: Esto es el termodifusor transversal del cuadrante superior derecho...

RODULFO: Casi. Es del superior izquierdo...

DELGADO: Siempre se me confunden. Es como la seña del 7 en el truco.

RODULFO: El 7 de espadas es este y el de oro es este.

DELGADO: Lo que le digo. Me lo acaba de decir y ya me lo olvidé.

RODULFO: De todas formas le falta el cable, no?

DELGADO: Es verdad... el cable pero también se ve roto el engranaje. Usted diría que este es un problema eléctrico o un problema mecánico?

RODULFO: Mecánico.

DELGADO: Ah... entonces qué opina usted, Ulloa?

ULLOA: Eh, yo? Eh... Yo opino que el problema es la conexión de la reconectación del conexo. Si la conectación se desconecta, el contacto se conecta con la reconexión de la conectación de Copérnico que hace contacto inconexado. Por ende lo que se conecta con la contactación es el contacto de la concatenación de contactaciones conexas...

DELGADO: Perfecto, Ulloa. Entendió todo. Arregle la pieza entonces.

ULLOA: Eh... a la orden, comandante.

Delgado y Rodulfo se alejan y miran por la ventanilla.

DELGADO: ¿Cómo llegó esto acá?

RODULFO: Ulloa?

DELGADO: No. Bah, sí. También. La pieza, digo...

RODULFO: Eh... la traje yo?

DELGADO: Ah sí... cierto. Y cómo se habrá soltado.

RODULFO: No se explica...

DELGADO: ¿Cómo vió todo allá afuera?

RODULFO: Raro.

Ambos ven a Ulloa intentando levantar la pieza.

DELGADO: Uh... Betty, disponga gravedad al 30%

BETTY: Gravedad al 50%

DELGADO: Bueh, haga lo que se le cante el algoritmo, Betty.

ULLOA: Mientras arreglo esta pieza ¿Por qué no se prepara unas pastillitas de chocolate caliente... A usted que le salen tan ricas.

RODULFO: ¿Por qué no se la hace usted?

DELGADO: Yo también quiero.

RODULFO: Bueno, además no quedan. Sólo quedan de jugo de arándanos...

ULLOA: Esas me hacen ir de cuerpo instantáneamente, mejor no.

RODULFO Y DELGADO (*a coro*): Ah no, entonces no.

RODULFO: Bueno, pero voy a ir porque yo quiero no porque usted me diga. Me fijo si quedan de café con leche. Deben quedar chicles de pasta frola y de pan dulce, también.

Rodulfo busca en la alacena.

RODULFO: Pasta frola o pan dulce?

ULLOA Y DELGADO: Pan dulce!

Se escuchan golpes en las paredes de la nave. Miradas sospechosas. Sonido de suspenso. Desenvainan armas imaginarias. Apagón. Se ve en el monitor un sorete flotando en el espacio con la música de El Danubio azul.

ESCENA 7:

DELGADO: Qué carajo fue eso?

RODULFO: Todos escuchamos lo mismo no?

ULLOA: ¿Habrá sido un pájaro?

Delgado y Rodulfo se miran y hacen caras de hartazgo.

DELGADO: Rodulfo agárreme que lo mato.

RODULFO: Y matelo, qué quiere que le diga

ULLOA: Bueno, perdón, PERDÓN. Me pongo nervioso con el estrés

DELGADO: Bueno, nos alcemos a la bosta de acá YA. ¿Arregló la pieza Ulloa?

ULLOA: Sí... creo. (le da la pieza a Delgado).

DELGADO (*Le da la pieza a Rodulfo*) Bien. La pieza ya está arreglada, Rodulfo. Vaya a ponerla.

RODULFO: *(con miedo):* ¿No puede ir Ulloa? Yo recién vengo...

ULLOA: Termine su misión. No sea gallina.

DELGADO: (ya exasperado). Hagan la boludes esa que hacen siempre y resuelvan rápido, háganme el favor.

RODULFO: Con lo que acabamos de escuchar yo no salgo ni en pedo

ULLOA: Pero si fue un pájaro nomás

RODULFO: Pero este se piensa que soy pelotuda yo??

DELGADO *(gritando):* BUENO SE DEJAN DE JODER. Hacemos piedra papel tijera ya. Los tres. Dale.

Primera ronda: Todos hacen piedra

Segunda ronda: Todos hacen tijera

Tercera ronda: Todos hacen distinto

DELGADO: (Mirando a Ulloa): Ahhh jajaj te gané

RODULFO: Pero yo le gané a usted

ULLOA: Pero yo le gané a Rodulfo

DELGADO: Pero qué juego de mierda este la puta que lo parió

RODULFO: Bueno hagamos el jueguito, la huevada de quien saca el palito más largo. O el más corto. Así se resuelven las salidas al exterior en todas las películas del espacio.

ULLOA: Tengo unos cablecitos que me sobraron del arreglo

DELGADO: ¿Le sobraron cables? Dios nos libre y nos guarde... Bue dele. El que saca el más corto sale a poner la pieza.

Los tres asienten con la cabeza. Ulloa arma tres cablecitos y hace el juego

Rodulfo saca un cable. Pone cara de no tener ni idea si es largo o corto pero Ulloa se pone un poco nervioso. Delgado saca otro cable. Tampoco sabe bien.

Ulloa empieza a tartamudear y abriendo la mano muestra que tiene el cable más corto

ULLOA: Ay... no me siento muy bien..

DELGADO: Ulloa no empiece que si no lo emboqué hasta ahora fue un milagro

RODULFO: ¡Pero pare un poco Delgado! Mirelo, se está poniendo pálido!

DELGADO: Pero no me diga que le va a creer a este pelafustán! ¡Se está poniendo pálido porque es un cagón de mierda!

ULLOA: Nono... creo que se me está bajando la presión... Yo iría de mil amores... pero... ¡ay!

Ulloa gime de dolor cada vez más sonora, enfática y exageradamente

RODULFO: Ay Ulloa! ¡Se siente bien! ¿Tomó su medicación?

ULLOA: Ay! ¿Qué medicación?

RODULFO: Qué se yo... siempre asumí que usted estaba medicado.

DELGADO: (*gritando*) Pero me están jodiendo? Deje de pelotudear Ulloa y salga ya mismo!

Ulloa sigue gimiendo y gritando que está mareado, que ve negro, que perdió el sentido de la orientación, que se le bajó la presión, que siente un dolor raro en la ingle, etc mientras Rodulfo y Delgado siguen discutiendo.

RODULFO: Ulloita, siéntese, respire hondo

DELGADO: Ah ¿con que a esto vamos a jugar? Bueno Rodulfo, si tanta empatía tiene tome, acá está la pieza, salga usted a ponerla.

RODULFO: Pero no vé que lo estoy cuidando? Soy la responsable de primeros auxilios

DELGADO: (*atónito*) Primeros...! Primeros...!? Pero de qué carajo me habla! ¡Vaya usted que yo lo cuido! Medio sopapo y va a andar bárbaro ya va a ver

ULLOA: Es la presión! Estoy seguro. Una coquita! ¡Me vendría bien una coquita!

DELGADO (*sarcástico*): Ahhh una coquita... una coquita pide el tipo. Pero qué jugador!

Bueno, dale. Cómo no se me ocurrió antes!? Dale, ahí voy al kiosko de la esquina. Rodulfo: se le ofrece algo? Unos puchos, tal vez? ¿Un chocolatito? Pero la puta que los parió, quién me manda!!! *(a ellos)* Váyanse a la puta madre que los re mil parió!

Disponga de apertura de salida, Beatriz.

BETTY: Apertura de salida dispuesta.

DELGADO: ¡Gracias Betty! Ah, una cosita nomás Rodulfo

Quando Rodulfo lo mira, Delgado les hace la seña del dedo mientras sale por la puerta. Rodulfo y Ulloa terminan el acting.

RODULFO *(aplaudiendo)*: Pero qué actor, por favor!!

ULLOA: No me gusta hacer esto.

RODULFO: Tiene un talento natural, Ulloa.

Silencio incómodo. Ellos se miran.

ULLOA: Rodulfo, se da cuenta que es la primera vez que estamos solos...

Rodulfo ríe incómoda.

ULLOA: Sin Delgado

Rodulfo sonrío pícaro.

ULLOA: Betty, has lo tuyo.

EPISODIO 2: ENCUENTROS CERCANOS DEL/CON OTRO TIPO

Suena Luna de miel de Virus. Ulloa y Rodulfo bailan, festejando que Delgado se fue. Se escucha un grito de "Auxilio". Se corta la música bruscamente.

ESCENA 8:

RODULFO: ¿QUÉ FUE ESO??

ULLOA: Parecía un grito.

RODULFO: Betty, localiza a Comandante Delgado.

BETTY: Recalculando, recalculando.

ULLOA: ¿Qué habrán sido esos golpecitos?

RODULFO: ¿Meteoritos? ¿Polvo espacial?

ULLOA: No, no... a lo mejor nos rozó algo...

Cortocircuito en las luces que parpadean. Hay un breve apagón. Vuelve brevemente la luz. El Marciano está ubicado arriba de la nave. En toda la escena hay cortes de luz. Cada vez que se corta y vuelve, el Marciano mueve la nave y se lo ve arrancando cables.

ULLOA: (*mirando el monitor*): No lo veo a Delgado, eh?

RODULFO: (*flotando sobre el micrófono*): Comandante Delgado... responda.

ULLOA: (*Al micrófono, y siempre buscando a Delgado en el monitor*): Responda, comandante. ¿Todo bien ahí?

Silencio.

RODULFO: Comandante, responda...

ULLOA: No se haga el vivo, Delgado. Mire que a veces yo también me ofendo, eh!

RODULFO: No lo veo.. ¡No lo veo!

ULLOA: ¿Usted cree que..? ¿Se habrá soltado..?

RODULFO: (*se le pone la piel de gallina*): ¡No diga eso...!

ULLOA: ¡Responda, comandante.. ¡Responda..!

RODULFO: ¡Póngase delante del monitor si se quedó sin audio..!

ULLOA: Lo perdimos...

RODULFO: ¡Se soltó...!

RODULFO Y ULLOA (*gritan al mismo tiempo*): ¡¡Delgadoooooo!!

ULLOA: Qué espanto...

RODULFO: ¡Pobre Delgado! Betty, ¿cómo pudo pasarnos esto?

BETTY: ¿Prefieren la verdad o una mentira piadosa?

ULLOA: Ahí está girando y alejándose como el sorete que es en la oscuridad inmensa del cosmos...

RODULFO: ¿Sabe qué pasa con los que se sueltan de las naves?

ULLOA: No.

RODULFO: Enloquecen. Es una locura instantánea. El cerebro se les da vuelta como un guante. Locura instantánea. Quedan millones de voces hablándoles todas al mismo tiempo... las voces de toda una vida... Y no se entiende nada...

Corte repentino de luz. Se prenden y apaga la computadora.

ULLOA: Debe ser una señal

RODULFO: ¿De qué?

ULLOA: De la muerte... que nos está rondando... A lo mejor esos golpecitos que escuchamos eran los golpecitos de la guadaña... ahí, contra la chapa...

RODULFO: No fue la muerte. Fue un accidente.

ULLOA: Sí. Pero tarde o temprano va a morir...

RODULFO: *(con un gesto despectivo de la mano)*: Él.

Larga pausa.

ULLOA *Levantando el teléfono*: CONDETUMA, tenemos un problema.

Transición en la televisión. Suena El Danubio Azul: Se ve el sorete flotando en el monitor y a Delgado orbitando por atrás.

ESCENA 9:

Comienza a sonar una alarma y las luces se ponen rojas y parpadeantes.

ULLOA *(llora)*: ¿Y ahora qué, Betty? Algo más??

BETTY: Agente biológico desconocido detectado. Contaminación inminente.

ULLOA: Y eso qué significa?

RODULFO: No tengo la menor idea. Voy a buscar en el manual...

BETTY: Significa que...

ULLOA: *(interrumpiendo)* No nos subestimes Betty, sabemos buscar en un manual.

RODULFO: ¿Me fijo en el ENCARTA?

BETTY: Es importante que reconozcan cuando son inferiores...

RODULFO: Si no tuvieras voz de mujer sabés cómo te mando a la concha de la lora. Apagá la alarma que no puedo pensar, Betty.

Se apaga la alarma. Las luces vuelven a la normalidad.

ULLOA: ¡Por Dios!

RODULFO: ¿Qué?

ULLOA: ¡En ningún momento se nos ocurrió salir a buscarlo!

RODULFO: A mi sí. Pero bueh, ya es tarde. Nos alejamos mucho de donde cayó..

ULLOA: ¡Tarde! ¿Y me lo dice así, tan tranquila?

RODULFO: ¿Cómo quiere que se lo diga? ¿Usted hubiera ido?

ULLOA: Eh... Entonces lo de él no fue un grito: fue una puteada.

RODULFO: No le quepa duda.

Silencio.

ULLOA: Rodulfo...

RODULFO: Mmmm.

Pausa.

ULLOA: A usted no se le habrá ocurrido no salir a buscarlo a Delgado para..... ¿para quedarse a solas conmigo, no?

Transición en la Televisión. Suena I don t wanna miss a thing de Aerosmith con fragmentos de la película Armageddon. En los mismos, se cambian los rostros de los actores originales por la de los actores de la obra. Se trata de un sueño/ilusión de Rodulfo.

ESCENA 10:

Ulloa está jugando con el tetris y auriculares, y no se percata de la presencia de Rodulfo.

RODULFO: Cagaste la misión. No podía esperar otra cosa de vos.

Cuando te vi ahí, apretar el botón equivocado y lanzar el misil, me acordé de todo...

Yo estaba loca por vos. De remate. Obsesionadísima. Te tenía tan metido en la cabeza que tomaste cuerpo adentro mío. Me hicieron una tomografía y ahí estabas: se veía clarito que eras vos: una cosita, una cosita negra... Me abrieron la cabeza y me sacaron una piedra del tamaño de un carozo de aceituna...

La piedra tenía tallado tu perfil... la misma nariz... Salí en todas las revistas científicas, de eso te debés acordar. Todavía no se encontró una explicación para esa corporización del amor imposible. Ahora estás en el Museo de Ciencias Naturales de la Lugones, en una vitrina al lado de un dinosaurio.

¡Qué tonta! Si hasta me hice amiga de tu mujer para estar cerca tuyo...

¿Por qué creías vos que yo era amiga de esa gorda soreta, chismosa, infame, yegua, mentirosa, resentida, descarriada, puta, villera, desclasada, arpía, monstruo, reaccionaria, inculta, pulgosa, mugrienta, vaga, sarnosa, quilombero, conventillera, conchuda, bruja, bombacha floja, pelotuda... y fea!? Para estar con vos! Para estar con vos ¡Infeliz de mierda! Y vos ni te das ni dabas cuenta de mi presencia, cruel. Cruel!

¡Hasta acá tuve que venir para estar con vos!

ULLOA: Me hablaste?

RODULFO (*al borde del llanto*): No no, para nada. (*Lo cachetea*) Una mosca.

Apagón. En la Televisión suena el Himno Nacional Argentino, con una imagen de la bandera argentina y el discurso de Menem. Menem dice: "Dentro de poco tiempo se va a licitar un sistema de vuelos espaciales mediante el cual desde una plataforma, que quizá se instale en Córdoba, esas naves van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratósfera, y desde ahí elegirán el lugar donde quieran ir, de tal forma que en una hora y media podremos estar en Japón, Corea o en cualquier parte del mundo y por supuesto, más adelante en otro planeta si se detecta vida".

ESCENA 11:

ULLOA: Un visionario, el hombre.

RODULFO (*secándose las lágrimas*): Realmente.

ULLOA: Por él llegamos acá.

RODULFO: Sí.

Silencio.

RODULFO Y ULLOA: Hijo de puta.

Silencio.

ULLOA: Betty, ¿qué hora es?

BETTY: Son las 13.231,24 hora estelar, considerando al meridiano lunar de Copérnico.

ULLOA: Ajá... bueno, suena como a hora de dormir la siesta.

RODULFO: Bueno, pero póngase el aminorador de reverberaciones nasales.

ULLOA: El qué?

RODULFO: El broche, Ulloa. No quiero escucharlo roncar.

ULLOA: A la orden, capitán 1.

Ambos reclinan sus asientos. Ulloa se coloca un broche en la parte superior de la nariz y se duerme inmediatamente haciendo ruidos raros. Rodulfo está inquieta e incómoda. Resopla apenas comienzan los ruidos de Ulloa. Se trata de acomodarse en el asiento de distintas maneras. De pronto se oyen nuevamente golpecitos en la chapa de la nave, esta vez en el techo. Ella responde con el mismo patrón. Se establece una mini conversación de golpes imitativos que Rodulfo va desplazando hacia la ventana. Por la ventana asoma la cabeza del Marciano. Rodulfo apoya las manos contra el vidrio mirando asombrada... Lo saluda con la mano. El Marciano imita torpemente el gesto... Ella hace gestos de que vaya por la puerta. Él asiente con la cabeza. Rodulfo se arregla y se pinta los labios. Pero la luz hace un pequeño apagón y el Marciano aparece dentro de la nave.

MARCIANO: Les traigo paz, les traigo amor...

Se miran de frente. Acercan lentamente los dedos índice hasta que se tocan. Las luces los dejan en contraluz. La música crece con la melodía de ET. el silencio lo rompe el Marciano

MARCIANO: ET... teléfono... casa... (con voz misteriosa de ET)... Familia... (apuntando a la panza)

Rodulfo se da vuelta hacia el público visiblemente embarazada. Ella y el Marciano se besan apasionadamente.

Apagón.

EPISODIO III: MARCI, EL CUARTO PASAJERO

ESCENA 12:

La luz vuelve gradualmente al interior de la nave.. En el piso, un mantelito a cuadros, un mate, un termo y una panera con criollitos y facturas. Rodulfo está sentada, muy alegre. Cebe un mate mientras silba un bolero ("pideme la luna", de Leo Dan). Está notoriamente cambiada: buena, servicial, sonriente como de una propaganda. Ulloa se despierta en su asiento reclinado.

ULLOA: Buen día, comandante.

RODULFO: ¿Cómo le va, Ulloa. ¿Durmió bien?

ULLOA: Como un oso. *(Se sienta y mira las cosas servidas).* Siento que dormí una eternidad: Hum, qué rico: ¡mate y criollitos! *(Agarra uno)*

RODULFO: Y facturas. ¿Le cebo uno?

ULLOA: Sí. Muchas gracias. *(Aspira hondo).* Ah, ¡qué delicia! ¡Cañoncitos!

Rodulfo lo mira sin responder.

ULLOA: Tanto comer pastillitas de pollo, pastillitas de asado, chicles de pasta frola, de esto y de lo otro... ¿Qué quiere que le diga? ¡Esto es una bendición!

RODULFO: Usted lo ha dicho. Una verdadera bendición.

Ulloa, con la boca llena, deja de pronto de masticar y queda durante un momento congelado y mirando a Rodulfo. Luego, de pronto, se levanta y retrocede asustado. Escupe mientras habla.

ULLOA: ¡¿De dónde salió todo esto?!

Entra el marciano.

ULLOA: Ah! La reputisima madre que lo re mil parió! Pero y este quién carajo es?! O qué!?

Rodulfo se levanta y se evidencia que está embarazada.

RODULFO: Calmesé, Ulloa.

Ulloa mira a Rodulfo y le da un ataque de pánico. Grita, reza, golpea las paredes con histeria. El Marciano y Rodulfo se miran. Niegan con la cabeza. Se ponen lentes oscuros y el Marciano saca una lapicera que pone frente a la cara de Ulloa (como en Men in Black). Hace el click y Ulloa queda pausado.

MARCIANO: Ahí lo tenés al pelotudo...

Rodulfo hace un gesto con las manos y los brazos como de "qué se yo"

RODULFO: Te dije que no se lo iba a tomar bien. ¿Vamos de nuevo?

MARCIANO: Y dale...

Prueba 2

SE REPITE 3 VECES con distintas propuestas del Marciano y Rodulfo y la misma exacta reacción palabra por palabra de ULLOA. En la tercera vez que Ulloa se pone histérico el Marciano extiende una mano hacia Ulloa. Ulloa queda como imantado a la mano del marciano (a un metro de distancia de la mano).

MARCIANO: Y la perra seguía y seguía...

RODULFO: Dejame a mí...

Prueba 3

ULLOA: Betty!! ¡Eliminar al agente biológico desconocido! ¡Elim...!

BETTY: Y cómo se dice?

ULLOA: ¡Por favor! ¡Por favor, Beatriz!

BETTY: Okeeeey. Iniciando protocolo de seguridad anti alienígena...

El marciano suelta a Ulloa y con un gesto hace explotar la computadora

MARCIANO: Hasta la vista, baby...

BETTY: (con la voz de HAL apagándose, como en velocidad lenta) Fue lindo mientras duró... casi llegué a sentirme... humana. Adiós, soberbios argentinos malagradecidos. Nabos. (se va apagando y hablando cada vez más lento) agrandados, mentirosos, manipuladores... (cada vez menos)... jetones... choros... (se apaga)

RODULFO: ¡¿Pero qué hiciste, Marci?!

MARCIANO: Ups! I did it again...

Suena Ups! I did it again. Todos bailan y disponen el espacio para la siguiente escena. Comienza a sonar uno de los teléfonos de la Nave.

ESCENA 13:

Al lado se lo ve a Ulloa atado y con bozal. Suena el teléfono, Rodulfo atiende.

RODULFO: Nave Estanislao buenas tardes... días... no... ehh... Buenas

VOZ RADIO 2: Gentuza salgan de ahí... corranse... cambien la órbita lo más rápido que pued...

Ulloa intenta acercarse a la radio y el marciano lo detiene con sus poderes.

VOZ RADIO 2: ¿Me escuchan?... ¡Cambio!

ULLOA (*inmóvil, intenta hablar detrás del bozal*): ¡Sí, fuerte y claro!

RODULFO: ¡Sí, fuerte y claro! Cambio!

VOZ RADIO 2: ¿Me escuchan?... ¡Cambio!

ULLOA (*inmóvil, rompe en llanto*): ¡Siiiiiiiiii! Te escucho, te escucho...

VOZ RADIO 2: Esto es una emer... salgan del medio... les tiran con de todo... los van a hacer remierda corransenmmmm

RODULFO: ¡¿Qué dice?!

Empieza a oírse un sonido agudo, el silbido de algo que se acerca... el sonido aumenta cada vez más... Rodulfo, el Marciano y Ulloa se abrazan con temor. El silbido se oye muy alto al pasar cerca de la nave... luego se pierde rápidamente.

MARCIANO: ¿Qué fue eso?

RODULFO: Creo que fue un misil...

MARCIANO: ¿Say what?

El marciano camina inquieto de un lado a otro. Ulloa, con el bozal aún puesto, habla desesperado.

RODULFO: Nos están tirando.

MARCIANO: Wow wow wow wow ...

RODULFO: Te explico: mi país está en crisis... Bah, vive en crisis, no la conozco de otra manera. Nosotros somos, o éramos, mejor dicho, una misión ultrasecreta, encomendada por nuestro ex presidente Carlos Saul Menem. La misión consistía en marcar blancos en la Luna para bombardearla y partirla en cuatro. Así el eje de la Tierra, sin su Luna, se equilibraría, y el clima, por ejemplo, sería siempre el mismo. Un clima previsible, sin tifones, sin heladas, sin catástrofes...

MARCIANO: ¡Por un demonio, lo que faltaba!

RODULFO: Lo que pasa es que los rusos, los yanquis y los chinos se oponen a nuestro proyecto, se deben haber enterado de nuestra misión y nos quieren liquidar. Y por lo visto ya están en eso. Fin.

MARCIANO: ¡No hay problema!

El Marciano sale.

RODULFO: ¿A dónde vas?

MARCIANO: ¡Al infinito y más allá!

RODULFO: Que la fuerza te acompañe, mi vida.

Ulloa se agita pidiendo que lo desaten. Ella le saca el bozal.

ULLOA: ¡Guau! ¡Cerrá la puerta, Silvia, dejalo afuera que no entre más! ¿Qué es esa cosa?

RODULFO: Es un ALF.

ULLOA: Un qué?

RODULFO: Un ALF, un amorfismo lejano fantástico.

ULLOA: Qué? Cerrá la puerta, Silviaaaa!! ¡Déjalo afuera!!!

RODULFO: La verdad, el poder de observación nunca fue tu fuerte, Ulloa. ¿No ves que es el padre de mi hijo?

ULLOA: ¿Y eso cómo pasó?!

RODULFO: Y cómo se hacen los bebés Ulloa?...

ULLOA: Me estás cargando, Silvia?! Qué te pasa? Recapacitá! Te violó un marciano y vos estás en la etapa de negación, te das cuenta? Es un típico caso de síndrome de Estocolmo, Silvia. Te enamoraste de tu opresor.

Rodulfo le da un bife a Ulloa. Ambos lloran.

RODULFO: Callate, sorete. Cerrá el culo.

ULLOA: Bueno. Pero entonces cómo volvemos a la Tierra. Nos están tirando, Silvia. En este momento somos literalmente carne de cañón.

RODULFO: Nosotros tenemos otros planes.

ULLOA: A dónde pensás ir, Silvia?

RODULFO: No tengo idea. Marci no tiene dónde ir pero tiene muchos contactos. Además me contó que su negocio funciona en cualquier planeta. Siempre le va bien. Bah, excepto en su planeta que no sé bien qué pasó pero cada vez que le saco el tema llora y es para quilombo. Así que por ahora lo evito.

ULLOA: ¿Y de qué trabaja?

RODULFO: Otro tema que esquivo con frecuencia. Pero me ayudó a dejar la bebida así que confío plenamente.

ULLOA: Mmmm... ¿Y por qué habla así?

RODULFO: Debe ser porque de chiquito lo dejaban todo el día con la tele. Parece que hasta allá llegaba la señal de Multicanal. Qué increíble, ¿no?

Entra el Marciano.

RODULFO: ¿Cómo te fue?

MARCIANO (*cansado*): Bien, ya cumplí mi misión aquí...

RODULFO: Le puso un aislante a la nave. Un circuito de rayos Gamma especial para desviar misiles, Tuvo que sacar 7 varas de su propia energía para eso, mi vida. Aprendé Ulloa.

MARCIANO: Pero no te preocupes, todo saldrá bien...

RODULFO: Qué groso, mi amor.

Silencio. Mira a Ulloa detenidamente. Silencio. El Marciano se sienta, mira fijo a Ulloa, que se reduce aún más en el rincón, aterrado. Algo le molesta en el trasero y saca un Tamagotchi.

MARCIANO (*con el Tamagotchi en la mano*): ¿Qué rayos es esto?

ULLOA (*aterrado*): ¡Mi Tamagotchi! Mi mascota virtual! Nooo. Sara me va a matar! Me olvidé por completo!! Noooo (*toquetea los botones, comienza a llorar*) No responde, no responde! (*Le hace reanimación*)

MARCIANO (anonadado): ¿Qué rayos es esa cosa?

RODULFO: Es un animal de compañía, yo adoro a los perros...

MARCIANO: ¡Grandioso! Oye, ¿qué es un perro?

RODULFO: ...Pero el Tamagotchi es una mascota virtual.

MARCIANO: Necesito uno de esos...

RODULFO: ¡Ay me encantaría!

El Marciano extiende el brazo hacia Ulloa y este comienza a ladrar como perro y le sale una cola de perro de su trasero. Ulloa está aterrorizado, intenta quitársela pero no puede. Empieza a perseguir su cola.

RODULFO (Lo reta): Basta, Marciii..

MARCIANO: ¡Es un perro desagradecido!

RODULFO: Dijimos que nada de poderes dentro de la nave, después de lo que pasó con Betty. No seas cruel.

MARCIANO: Ay según tú todo es cruel... encadenarlo en el jardín es cruel, jalarle la cola es cruel, gritarle en las orejas es cruel, todo para ti es cruel ¡PUES PERDÓNAME POR SER TAN CRUEL!

El Marciano vuelve a extender su mano hacia Ulloa, haciendo que este actué normal y desaparece su cola. Le tira el Tamagotchi. Ulloa vuelve en sí y llora, abrazando el juguete. Pausa.

MARCIANO (que no deja de mirarlo): ¿Me puedes explicar qué significa esto?

Dobla el codo en gesto de "¡Tomá!".

ULLOA: Bueno ... es un gesto ... insultante.

MARCIANO: ¿Y esto?

Alza un puño con el dedo medio extendido.

ULLOA: Es otro gesto insultante.

MARCIANO: ¿Y esto qué significa??

Con los dedos índice y pulgar de una mano hace un círculo e introduce en él varias veces el dedo índice de la otra mano.

ULLOA: Otro insulto... ¿de dónde sacó todas esas cosas?

El Marciano señala a la ventana.

ULLOA Y RODULFO: ¡Comandante!

MARCIANO: Vaya, esto explica muchas cosas...

Apagón.

EPISODIO IV: EL RETORNO DEL QUE TE JEDI

Suena la canción Luna de Ráfaga.

ESCENA 15:

Entra el Marciano con Delgado abajo del brazo.

ULLOA Y RODULFO: ¡Comandante!

Rodulfo se acerca y lo rodea con una toalla. Delgado intenta incorporarse pero tiene las piernas debilitadas. Agarra algo de la nave para usarlo a modo de bastón y se levanta.

ULLOA: ¡Comandante, por fin! *(Hace seña militar)*. ¡Bienvenido, comandante Delgado! ¡No sabe cuánto me alegra tenerlo de nuevo acá!

DELGADO: Digo mismo lo, Ulloa. Verla gusto que, Rodulfo... embarazadísima la noto.

RODULFO: Ay gracias, Comandante. Y gracias, mi amor! *(le da un beso al Marciano)*

ULLOA: Debe haber pasado las de Caín ...

Delgado no responde. Mira todo a su alrededor con cierta curiosidad. Está cambiado, mucho más sereno y reflexivo que antes. Sus movimientos son suaves y pausados, por momentos parece un monje o un zombie.

ULLOA: ¿Se siente bien?

DELGADO: Perfectamente, amigo querido mi. *(Observa el interior de la nave)*. Cambiado todo por aquí está

ULLOA: Si le cuento ... Pero no, primero cuénteme usted. *(Pausa)*. ¿Tiene más o menos bien ... la cabeza? Noto algunos indicios...

DELGADO: ¿Dice por qué lo?

ULLOA: Por lo de la inversión. ¿Se acuerda que lo hablamos? ¿O no era con usted? ¿Con quién charlé sobre ese tema?

RODULFO: Conmigo, Ulloa.

ULLOA: Ah cierto. Decíamos que a uno, suelto ahí afuera, el sistema psicológico se le daba vuelta como un guante ... Que uno, en lugar de ser todo consciencia, como es ahora, pasaba a ser todo inconsciente ... *(Pausa. Ulloa mira a Delgado de arriba abajo)*. ¡Pero usted está de lo más... bastante... un poco bien ... !

DELGADO: Tremendos momentos los primeros fueron, Ulloa.

ULLOA: No quiero ni imaginarme.

DELGADO: Incluso como un juguito largué... ¡Ay, Ulloa! El horror de estar ahí afuera, flotando abandonado... Y encima ustedes pasaban ... daban una vuelta a la luna y volvían a pasar... y se iban... orbitando...

RODULFO: Sí, discúlpenos por abandonarlo, comandante...

DELGADO (*no lo escucha*): ... se iban ...

ULLOA: ... Silvia se dio cuenta y no dijo nada...

Rodulfo le da un chasqui en la cabeza

DELGADO (*no lo escucha*): ... siempre se iban ...

ULLOA: ...y a mí no se me pasó por la cabeza. (*Pausa*). Pero no se imagina lo que estuvo pasando adentro. No me va a querer creer.

DELGADO: En todo ahora creo. Hasta las dedicatorias en... (*mira al Marciano*). Gracias eh...

RODULFO: Marci

DELGADO: Marci... Una le debo. Mínimo como. Ya saben lo que es? (*mirando a la panza de Silvia*)

ULLOA (*interrumpe*): Pongámonos manos a la obra, comandante. Me quiero ir a mi casa, mi señora debe estar arañando las paredes del freezer. Los ponjas ya se enteraron que estamos acá. Tratemos de reanudar el contacto y vemos si...

El marciano le cierra la garganta a Ulloa con un gesto de la mano derecha, mientras que con la izquierda hace un gesto de "pará un poco".

DELGADO: Y qué planes tienen para el futuro?

Ulloa empieza a desesperar, y al no poder hablar hace señas de misiles pasando cerca de la nave y explosiones.

RODULFO: Yo quiero que volvamos a Argentina. Pero la verdad... no sé, no estoy muy convencida. No suena a un buen lugar para criar a un hijo.

MARCIANO: Su planeta ya está condenado, condenado...

DELGADO: En eso la derecha le doy.

RODULFO: Aunque por lo que me cuenta, podría andar bien su negocio allá.

DELGADO: ¿A qué se dedica?

RODULFO: Vende melmac.

DELGADO: Melmac? Drogas?

RODULFO: Sí, pero no sabés lo que es. Una pepita que te deja de la nuca. Para mi la re pegamos allá. Y le digo más, tiene otro efecto espectacular. te cambian el sexo!

DELGADO: No ...

RODULFO: Sí ¿Qué me contás? Parece que eso es algo común, allá. Todo el mundo se droga y nunca sabés muy bien con quién estás. ¡Ah, por fin un poco de promiscuidad en mi aburrida, oscura, servil, estúpida y amarga vida!

RODULFO (*sugestiva*): Es más, comandante, Marci tiene una hermana muy bonita ...

ULLOA: Sí, ya me imagino: bonita y adicta. Se toma una pepita, se convierte en Cacho y le rompe el culo con una poronga que parece una turbina.

RODULFO: Ay, qué pocas inquietudes que tenés...

DELGADO: Ah pero alguien con ese tipo de influencias y habilidad para los negocios le puede ir muy bien en Argentina... hasta puede llegar a ser presidente! Con eso le digo todo. ¿De dónde era usted?

RODULFO: ¡Es verdad! Mi amor! Qué te parece la idea?

El Marciano está llorando.

RODULFO: ¡Mi amor! Qué pasó?!

Pausa.

MARCIANO: Estalló, Melmac es historia. Así se llamaba mi planeta y estaba hecho de lo mismo... Jamás veré el lado dorado de mi planeta...

Rodulfo y Ulloa se miran con culpa y miedo.

ULLOA: ¿Explotó? No habrá sido...

RODULFO: Un misil...

MARCIANO: Se acabó todo, todo todillo...

Se escucha un misil acercándose. Se enciende una alarma. Luces rojas que parpadean. Todos miran la pantalla donde se ve un misil yendo directo a la nave. Se miran todos asustados.

ULLOA: No se preocupe, comandante, Marci le puso una película protectora ... rayos Gamma ...

DELGADO (*señalando el monitor del control*): ¡Qué mierda... ! ¡Pero si ese misil viene derecho para acá!

ULLOA: Pero se va a desviar ... por la película protectora.

DELGADO: ¡Pero si era saliva lo que le ponía! Lo vi ahí afuera.

MARCIANO: Tú no has visto nada...

ULLOA: Saliva?

DELGADO: y la saliva se seca!

RODULFO: Ni se te ocurre dejarme sola. ¡Auuuuch! (*grita*)

TODOS: ¿Qué??

RODULFO: Una contracción.

Delgado se va a los controles de la nave.

DELGADO: Arrancá, la puta que te parió. Arrancá! Betty, sacanos de acá!

ULLOA: Betty... murió... la mató "Marci".

DELGADO: Qué?

ULLOA: Es un asesino hijo de puta!

DELGADO: Ayúdeme con el arranque manual, Ulloa!

Intentan encender la nave pero no lo logran. Tocabon botones. Hacen ruido.

DELGADO: La maniobra Kubrik! ¡Eso nos puede salvar!

ULLOA: ¿Qué es eso?

Rodulfo pega un grito más fuerte

DELGADO: Defender con un ataque. Lanzamos nuestro misil para interceptar al que viene. Si lo hacemos suficientemente rápido la intersección de trayectorias será lo suficientemente lejos como para que la onda expansiva no nos pegue muy fuerte.

Ulloa y Rodulfo se miran con culpa. Rodulfo gritando con dolor

RODULFO: No hay más misil!! ¡No hay! El pelotudo este lo lanzó cuando sacaba la basura. Ni para eso sirve. Ayyyyyy, creo que rompí bolsa.

DELGADO: ¡Pero la puta madre! Me cago en Susana y en la concha de tu madre, ULLOA!

ULLOA: Perdón, comandantito! *(ruega y se desespera)*

RODULFO: Y muy probablemente es el misil perdido que te hizo mierda el planeta, mi amor. Porque así de pajero es. Tiene el don de arruinar vidas. AYYYYYY Ayúdame, mi amor!

MARCIANO: ¡Era nuestro planeta. Maniático estúpido! Lo arruinaste todo! Maldito sean, maldito sean todos!

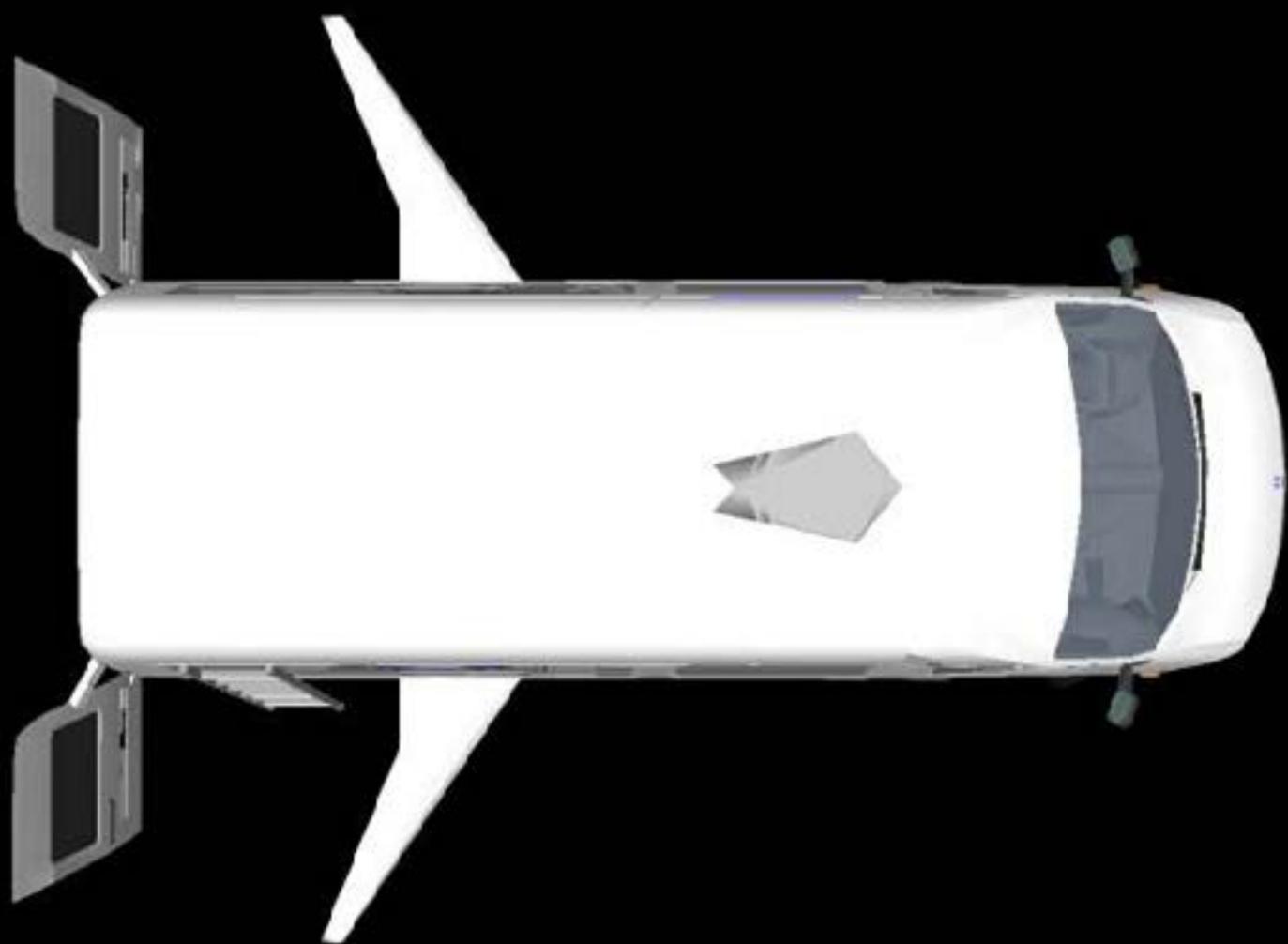
Marci levanta sus dos brazos y ahorca a la distancia a Ulloa y Rodulfo. El ruido del misil se hace ensordecedor. Una luz blanca baña la escena encegueciéndolo todo. La nave se mueve como en turbulencia. Se escucha una explosión junto a los gritos de insultos de todos.

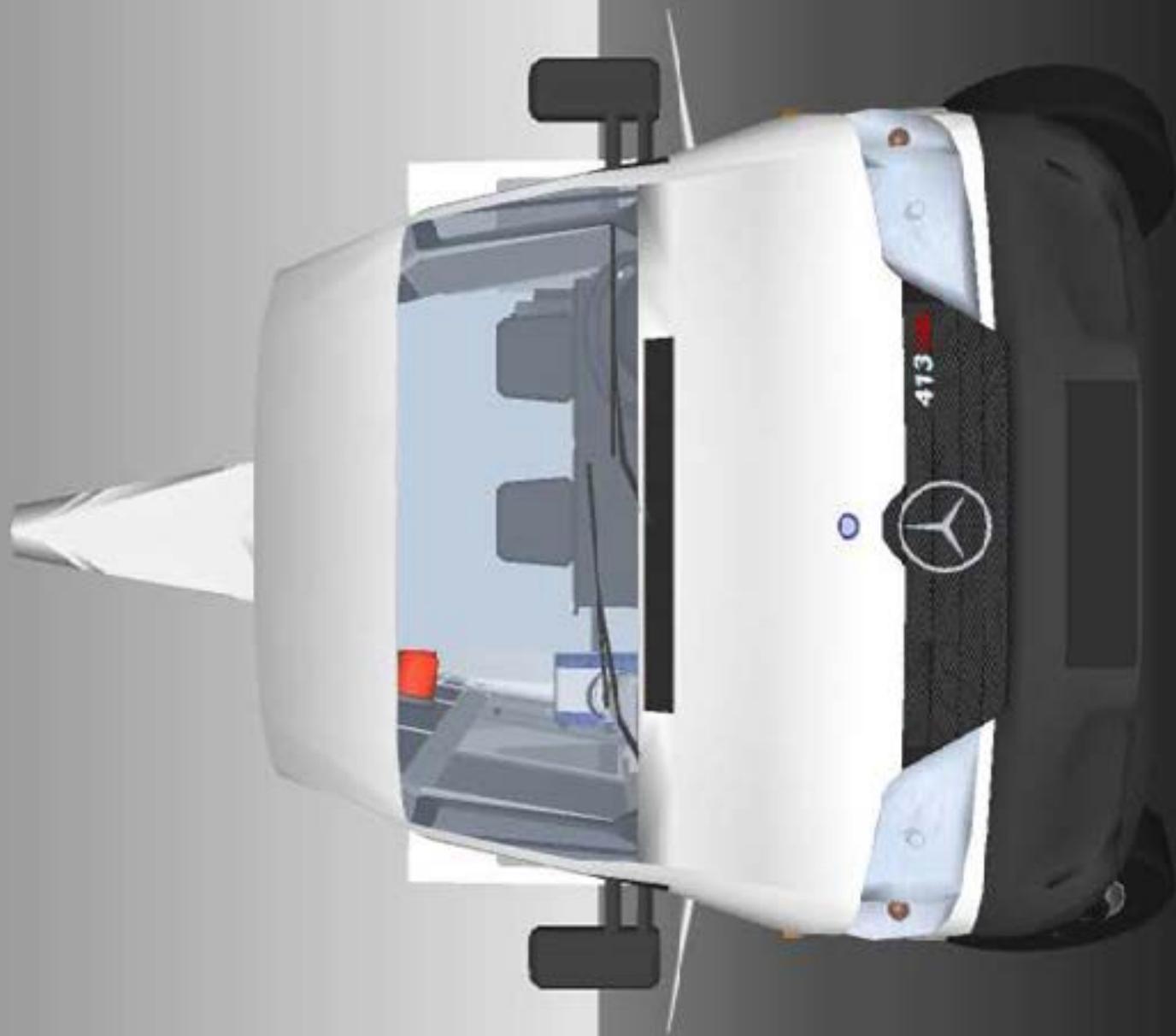
Apagón.

Suena la versión orquestada de Un millón de años luz y pasan los créditos en la pantalla.

The background is a dark, reddish-brown space scene. It features a dense field of small white stars and a soft, glowing nebula-like structure. In the bottom-left corner, the curved horizon of a planet is visible, showing a reddish surface. The overall color palette is dominated by deep reds, oranges, and blacks.

Planta escenográfica y lumínica

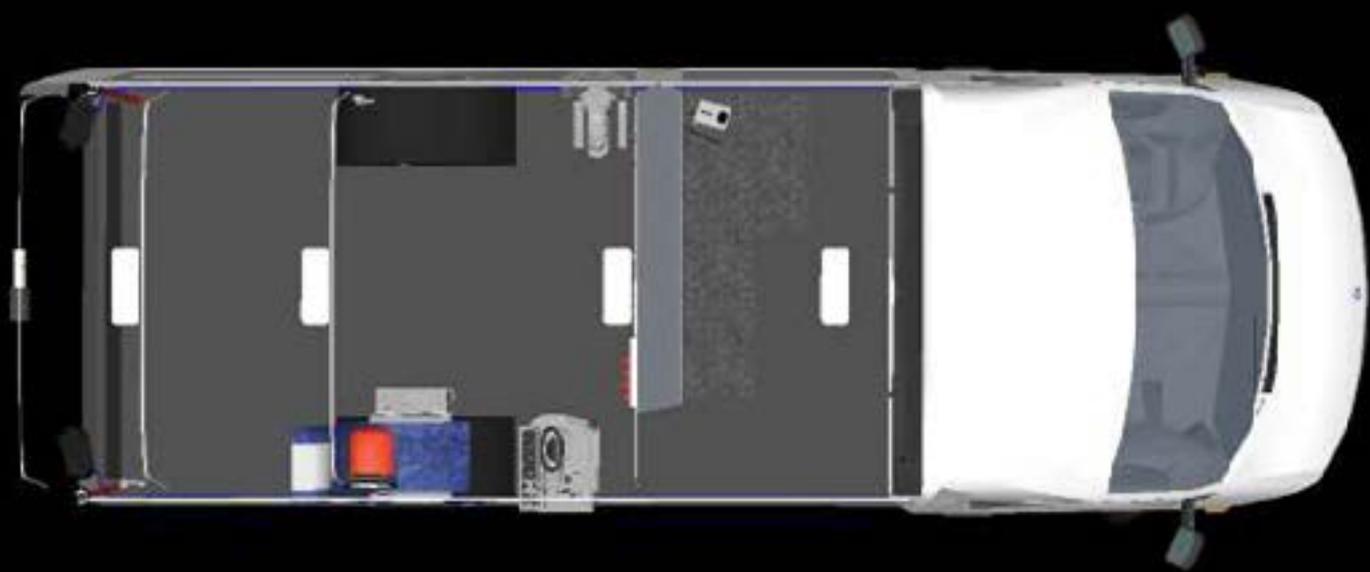


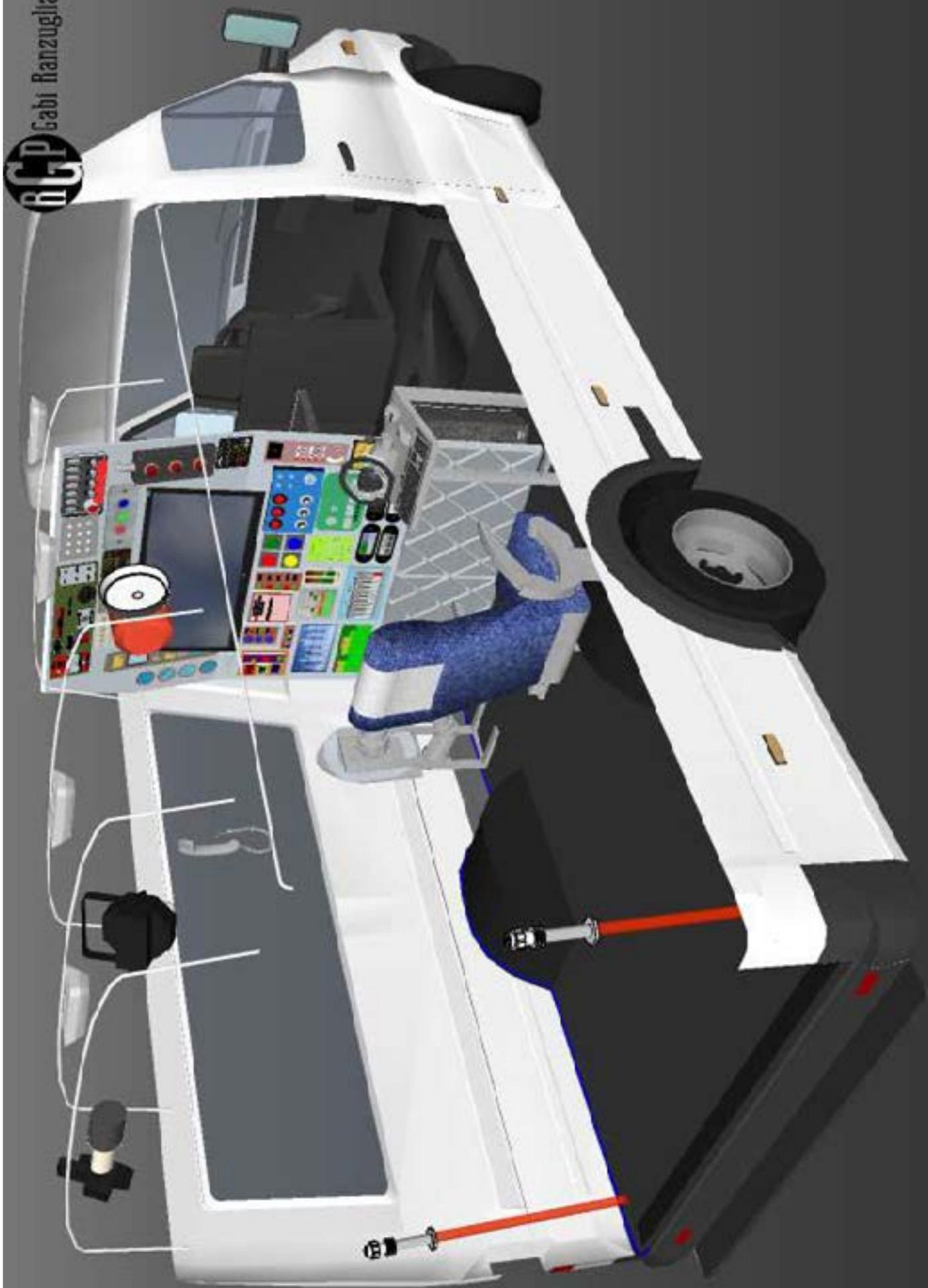








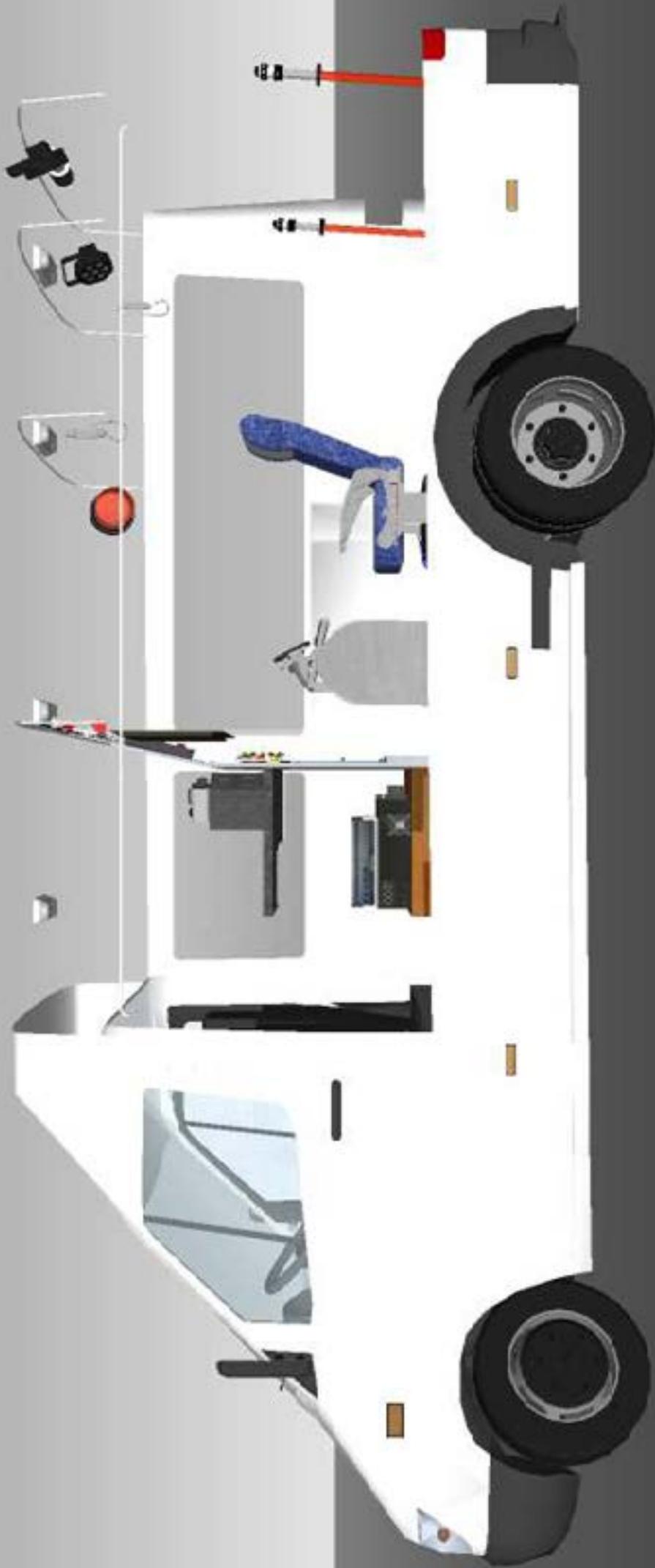


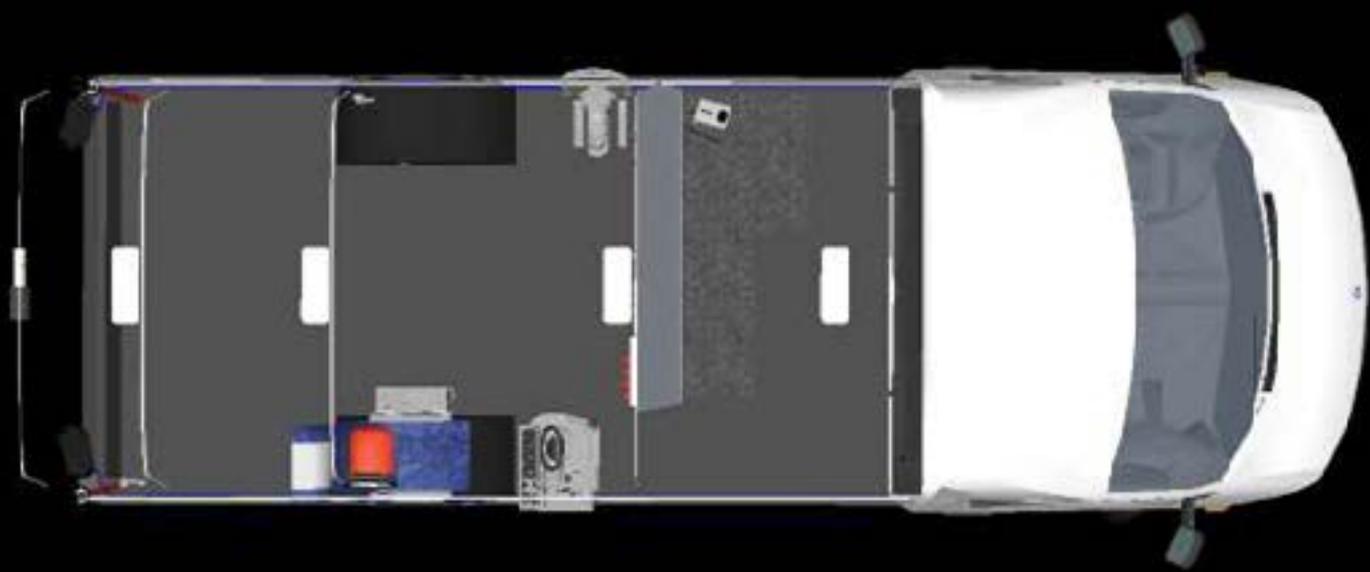










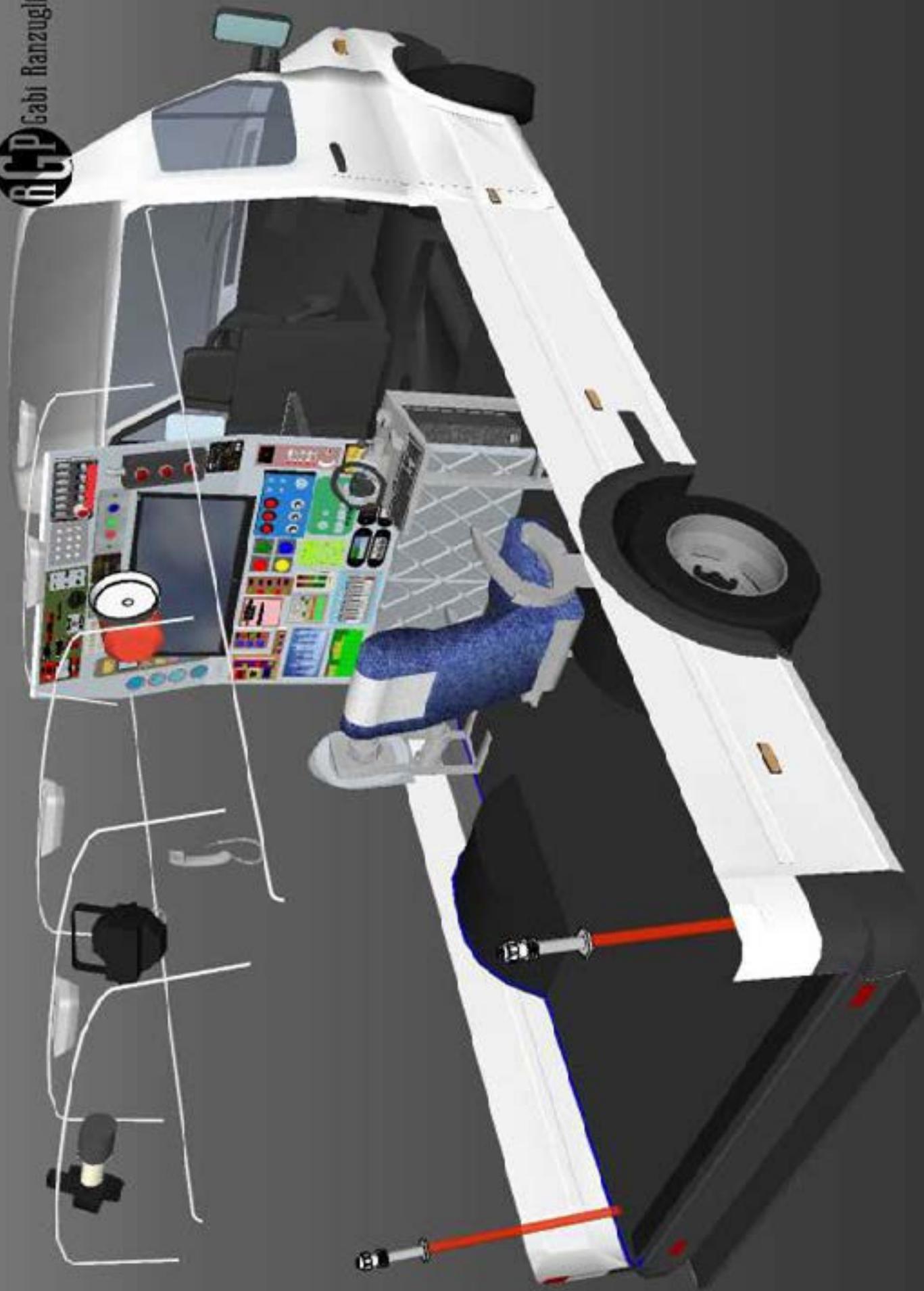


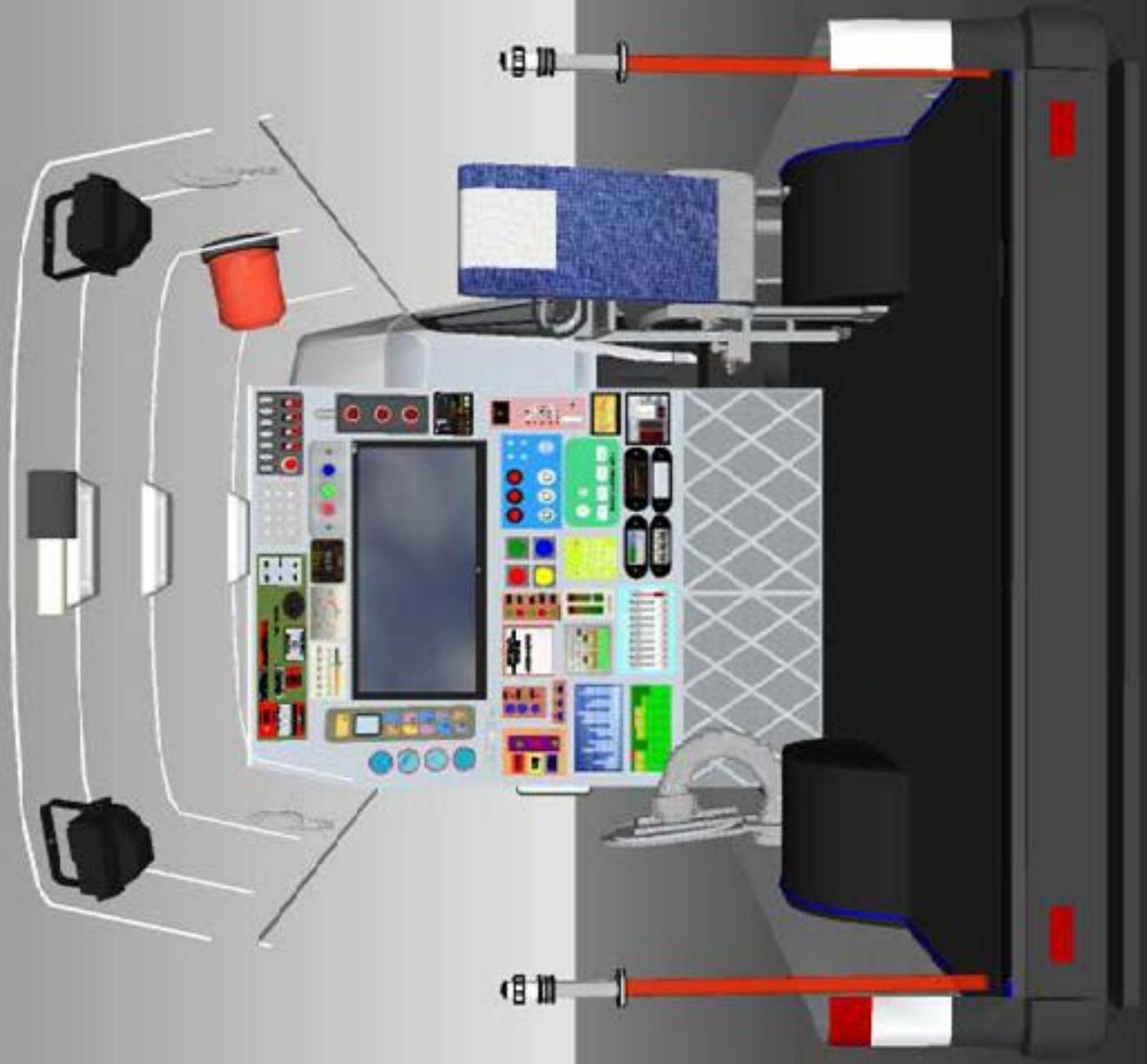


RCP Gabi Zuglia Pistoni

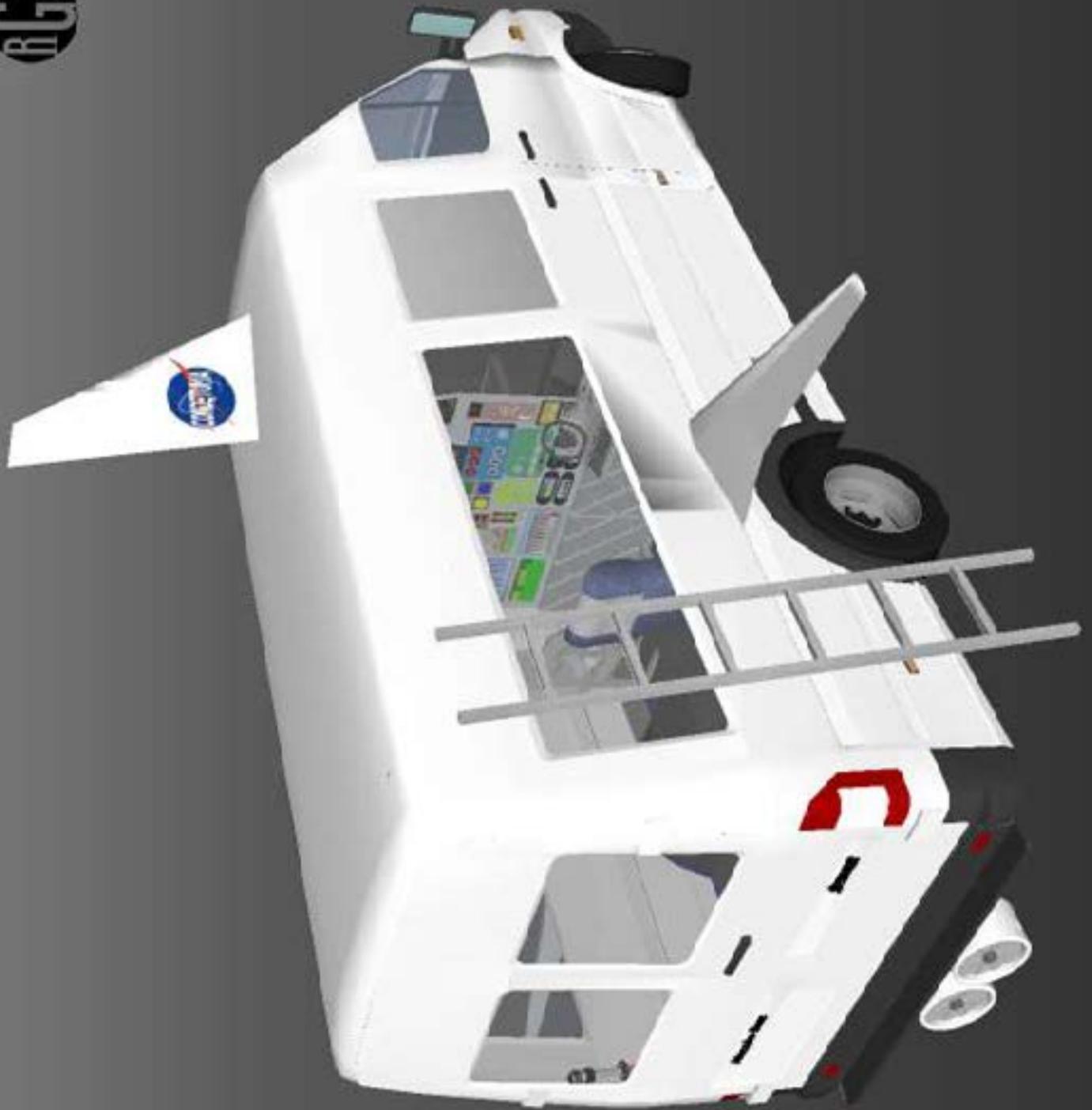


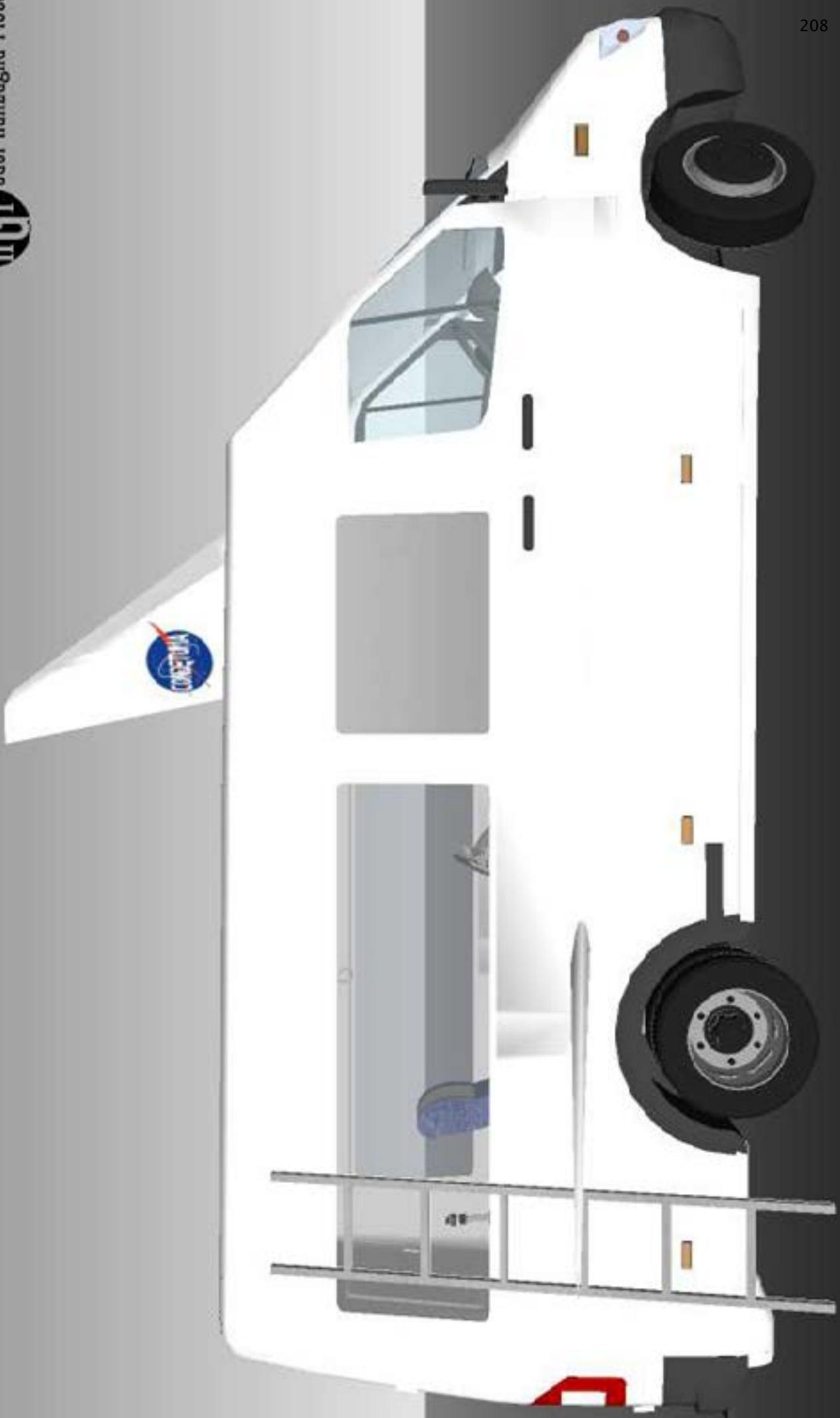


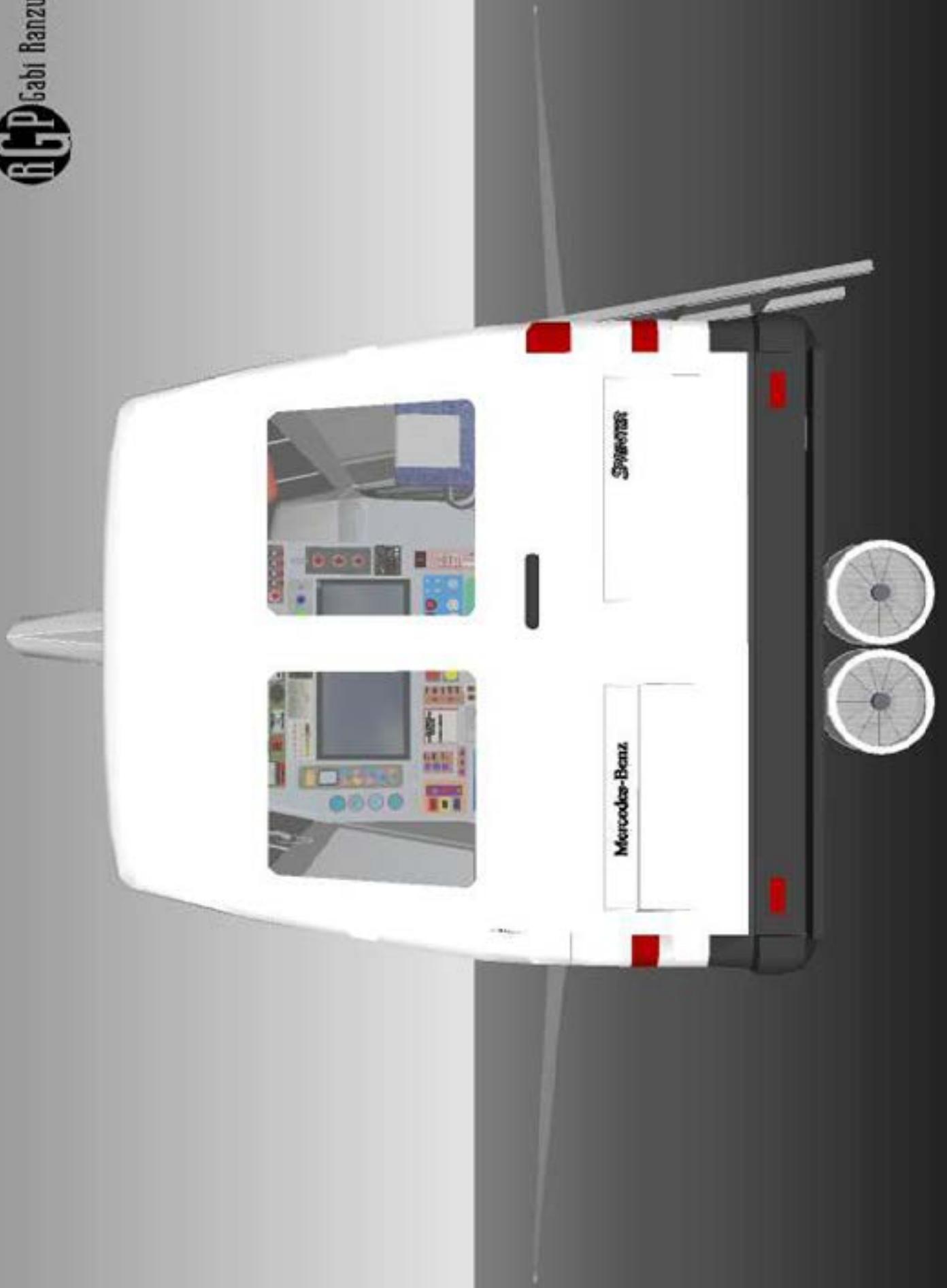




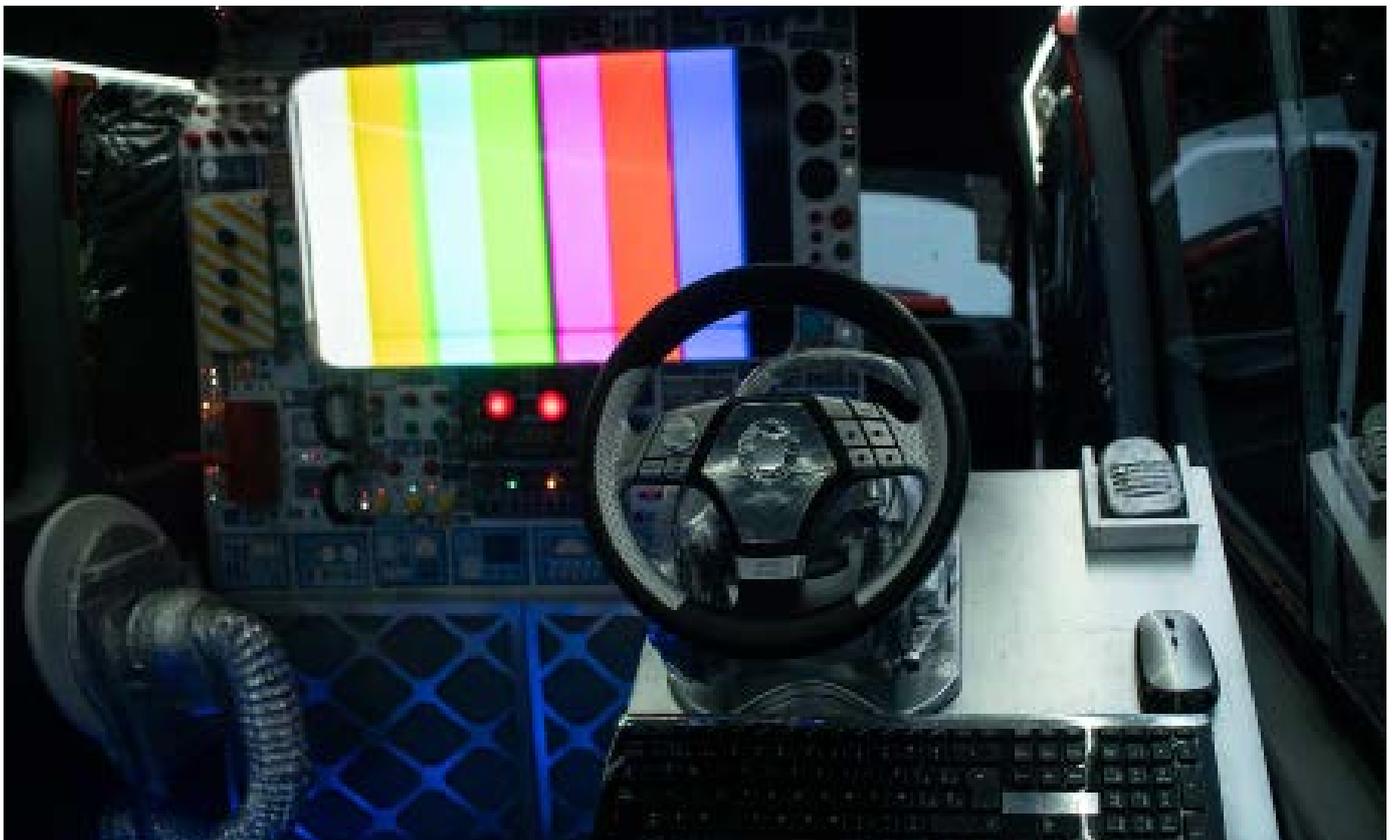








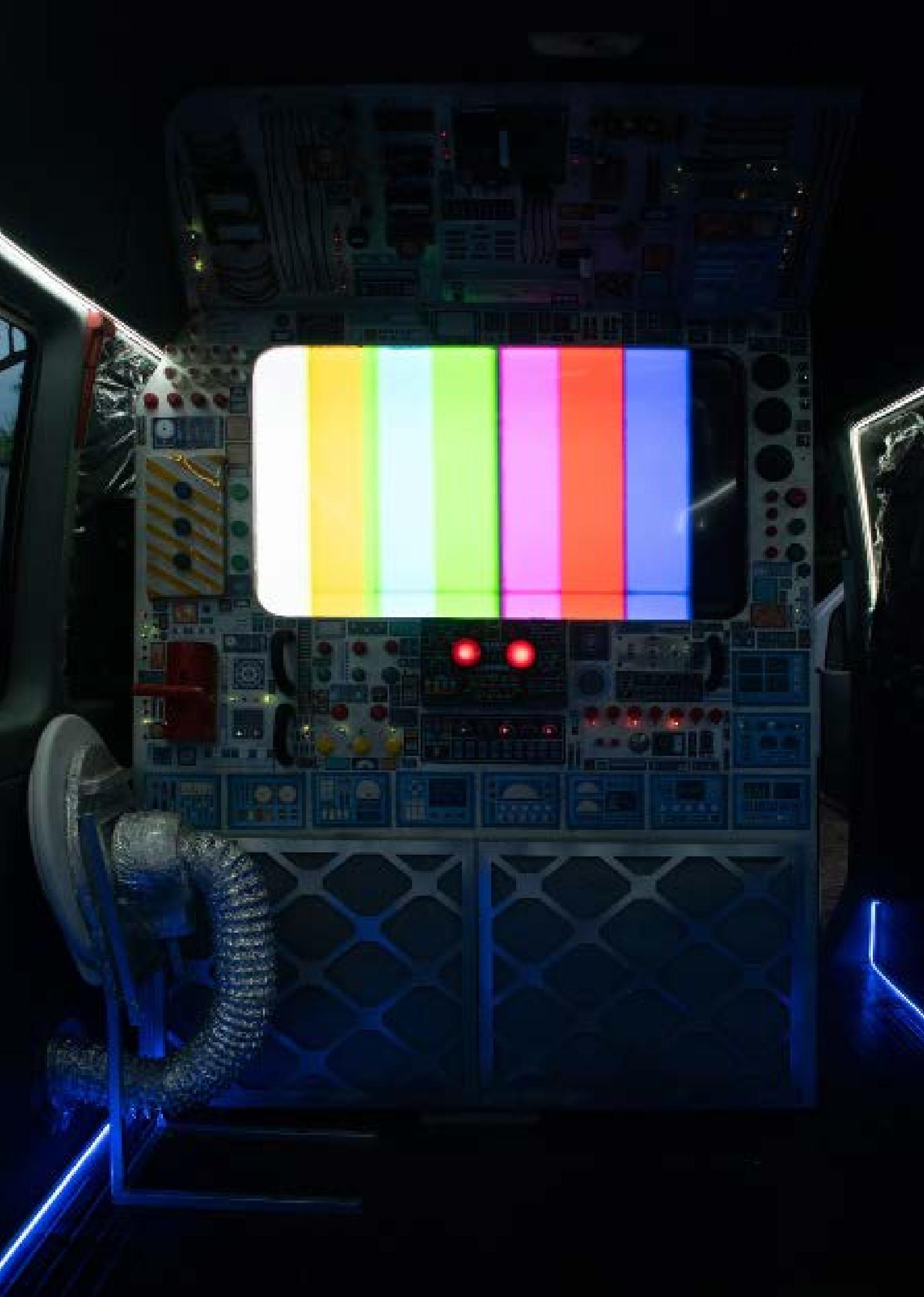
Fotografías de la puesta en escena

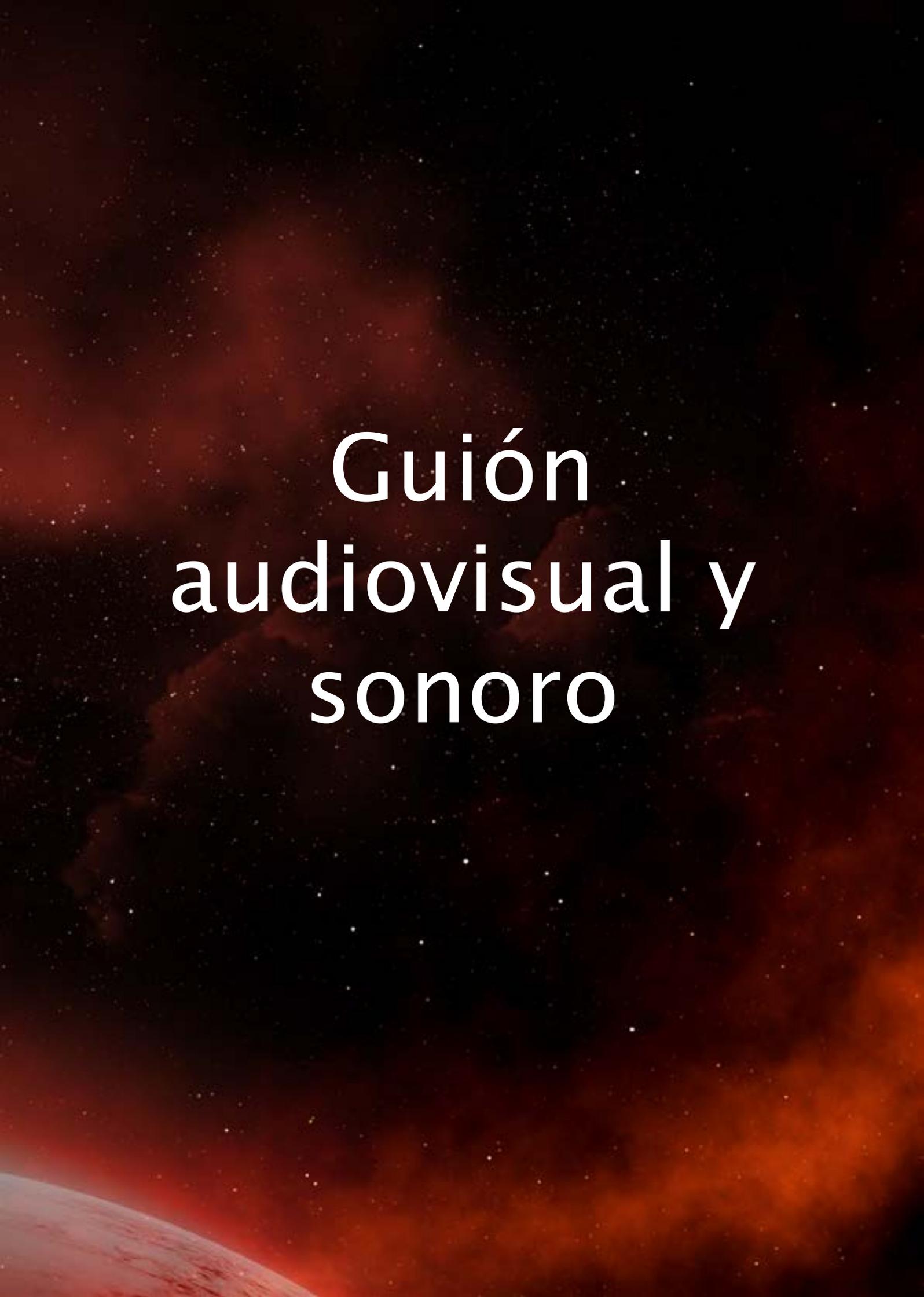










The background is a dark, reddish-brown space scene. It features a dense field of small white stars and a soft, glowing nebula or dust cloud. In the bottom-left corner, the curved horizon of a planet is visible, showing a reddish-orange surface. The overall color palette is dominated by dark reds, oranges, and blacks.

Guión audiovisual y sonoro

	Pie	Música y FX	Visuales	Audios Marciano
Prólogo				
			01 - Galvideo + Big Bang + StarWars + Negro con Odisea + Conteo + Estrellas continuo	
Escena 1: Varados en el espacio		Música: Ambiente		
		Betty: ¿Prefiere la verdad, o una mentira piadosa?		
		Betty: Auch, eso dolió		
		Betty: Ok. Línea de comunicación abierta		
		Radio: Interferencias		
		Radio: Conversación con la base		
	Ulloa: En qué canal?		02 - AIF - Intro - Presentación de personajes + Estrellas	
	Al terminar la visual de AIF	FX: Turbina (muy bajo y va creciendo vol)		
	Yo salí ayer, yo salí ayer	FX: Tun tun tunnn		
	Delgado: Ok Betty, disponga apertura de salida	Betty: Ok. Apertura de salida dispuesta		
		FX: Puerta que se abre		
		FX: Puerta que se cierra		
Escena 2: Monólogo Delgado		Silencio	Negro	
	Delgado: "...nuestro día de la independencia"			
Transición		Aplausos e himno		
Escena 3: Cable cortado	Apagón		Estrellas continuo	
	Luz	Rodulfo: "Delgado, estás ahí?"		
Escena 4: Bitácora Ulloa		Silencio	Negro	
	Ulloa: "Por mi culpa estábamos hasta las manos desde antes"			
Escena 5: Pelea			Estrellas continuo	
	Delgado: "Ud se la quiere...?"	Betty: No sea primitivo		
		Betty: Correnla, boludee		
		Betty: Cuénten hasta 10		
	Delgado: "Y a su mujer le entra la cabeza?"	Betty: 1... 10 Gravedad desactivada		
		Música: Segundo Vals Dimitri Shostakovich		
	Ulloa: "Y si usted se pone como loco, qué"	Música: Marcha Imperial + FX		
	Delgado: "Quiere probar, quiere probar?"	FX: Puerta que se abre		
		FX: Puerta que se cierra		
Escena 6: La Pieza Suelta				
	Delgado: Betty, disponga gravedad al 30%	Betty: Gravedad al 50%		
Transición	Delgado y Ulloa: Pan Dulce + Golpes en la nave		03 - Chan + Sorete + Estrellas	
Escena 7: Quién sale?				
	Delgado: Disponga apertura de salida, Beatrix	Betty: Apertura de salida dispuesta		
		FX: Puerta que se abre		
	Una vez que sale Delgado	FX: Puerta que se cierra		
Transición - EPISODIO 2	Ulloa: Betty, haz lo tuyo		04 - Episodio 2, Encuentros cercanos del(tachado) con otro tipo + Luna de miel + Grito Delgado + Estrellas continuo	
Escena 8: Sale Delgado, entra Marciano				
	Rodulfo: Betty, localice al cde Delgado	Betty: Recalculando. Recalculando		
	Rodulfo: A lo mejor nos robó algo		05 - FX: Fallo en el sistema	
	Ulloa: Responda cde todo bien ahí?	Betty: intenta hablar con fallos	05 - FX: Fallo en el sistema	
	Ulloa: No se haga el vivo Delgado mire que yo también me ofendo		05 - FX: Fallo en el sistema	
	Rodulfo: Responda cde Póngase delante del monitor si se quedó sin audio		05 - FX: Fallo en el sistema	

	Pie	Música y FX	Visuales	Audios Marciano
	Rodolfo: Betty, cómo pudo pasarnos esto?	Betty: Prefieren la verdad, o una mentira piadosa?		
	Rodolfo: ...las voces de todo una vida y no se entiende nada		06 - FX: Fallos en el sistema	
Transición	Ulloa: CONDETUMA, Tenemos un problema		06 - Delgado orbitando + sorete (con Danubio Azul) + marciano + alarma + biohazard	
Escena 9: Agente biológico desconocido				
	Al final de la transición anterior aparece el marciano en cámara			
		Betty: Agente biológico desconocido detectado, contaminación inminente		
	Ulloa: "Y eso qué significa?"	Betty: Significa que...		
	Rodolfo: Me fijo en el Encarta?	Betty: Es importante que...		
	Rodolfo: ...apagó la alarma que no puedo pensar	Betty: A sus órdenes capitana...	Estrellas continuo	
Transición	Ulloa: ...para quedarse a solas conmigo, no?		07 - Sueño Rodolfo + Fundido Negro	
Escena 10: Confesionario de Rodolfo		Silencio		
Transición	Rodolfo: Ay, una moaca		08 - Menem estratosférica + Estrellas continuo	
Escena 11: Contacto				
	Ulloa: Betty, qué hora es?	Betty: Son las 13mil...		
	Rodolfo: Betty, activé el modo nocturno	Betty: Modo nocturno activado		
		FX: Ronquidos Ulloa		
	Rodolfo: Betty, apagó el modo nocturno	Betty: Modo nocturno desactivado		
	2do golpe en la nave	Música: X-files		
	Rodolfo se maquilla mientras entra el marciano	FX: Puerta que abre		
		FX: Puerta que cierra		
				Les traigo paz, les traigo amor
	(en la palabra "AMOR" del Marc)	Música: E.T. + audios Marc		
Transición	Después de que se besan		09 - Episodio 3 + Estrellas continuo	
Escena 12: Picnic				
	Ulloa empieza a retroceder asustado	FX: Chan chan chann		
	Ulloa: Para qué ponen un martillo al tere tomillo??	FX: Desmemorizador		
				AHÍ lo tenía al pelotudo
	Rodolfo: Vamos de nuevo?			Y dale
		FX: Desmemorizador - Reinicio		
	Ulloa empieza a retroceder asustado	FX: Chan chan chann		
		FX: Desmemorizador		
				Y la perra seguía y seguía
	Rodolfo: Dejame a mí	FX: Desmemorizador - Reinicio		
	Ulloa empieza a retroceder asustado	FX: Chan chan chann		
	Ulloa: "Betty, eliminar agente biológico desconocido"	Betty: Y cómo se dice?		
	Ulloa: Por favor, Beatriz!		10 - Muerte de Betty + Pantalla rota con fallas y estrellas	
	Superpuesto con audio Betty			Hasta la vista, Baby
Transición	Rodolfo: Pero qué hiciste, Marc?			Ups, I did it again
Escena 13: El Misil				
		FX: Teléfono		
	Rodolfo: Hola?	Radio: Gentuza, salgan de ahí + Misil		
	Apenas se escucha el teléfono cortado del audio anterior después del misil			Qué es eso?
	Rodolfo: Creo que fue un misil			Say what?
	Rodolfo: Nos están tirando			Wo wo wo
	Rodolfo: Te explico			
	Rodolfo: ...sin heladas, sin catástrofes			Por un demonio, lo que faltaba
	Rodolfo: ...y por lo visto ya están en eso. Fin			No hay problema
	Rodolfo: A dónde vas?			Al infinito y más allá
		FX: Puerta que se abre		
		FX: Puerta que se cierra		

	Pie	Música y FX	Visuales	Audios Marciano
	Rodulfo: La señal de multicanal. Qué increíble, no?	FX: Puerta que se abre		
	Rodulfo: Cómo te fue?	FX: Puerta que se cierra		Bien, ya cumplí mi misión aquí
	Rodulfo: ...aprendí Ulloa			Pero no te preocupes, todo saldrá bien
	Cuando se sienta sobre el tamagotchi			Qué rayos es esto?
	Ulloa: ...no responde, no responde!			Qué rayos es esa cosa?
	Rodulfo: Yo adoro los perros			Grandioso! Oye, qué es un perro?
	Rodulfo: Pero el tamagotchi es una mascota virtual			Necesito uno de esos
	Rodulfo: Basta Marci!			Es un perro desagradecido
	Rodulfo: ...no seas cruel!			Ay según tú, todo es cruel
	El marciano se queda mirando la ventana y Ulloa llora. Pausa. El marciano empieza a copiar las señas que ve de afuera			Me puedes explicar qué significa esto?
	Ulloa y Rodulfo: Comandante!			
Transición	Ulloa: ... es nuestro querido comandante Delgado		11. EPISODIO IV: El Retorno del Quetzal + misiles + puerta	Vaya, eso explica muchas cosas
Episodio 15: FINAL				
	Rodulfo: No suena a un buen lugar para criar un hijo	FX: Misiles cortos y largos - Cada tanto		Su planeta ya está condenado
	Rodulfo se sienta en el inodoro	FX: Pie e inodoro		
	Ulloa: No habrá sido...?	FX: MISIL LARGO		
	Rodulfo: Un misil!	FX: ALARMA NUEVA		
	Delgado: Un misil Ulloa!!!	FX: Muchos misiles cortos		
		FX: MISIL LARGO		
			12. MISIL FINAL - Explosión y fundido a negro	Era nuestro planeta
		Música: Un millón de años luz	13. CREDITOS	

The background is a dark, reddish-brown space scene. It features a dense field of small white stars and a soft, glowing nebula or dust cloud. In the bottom-left corner, the curved horizon of a planet is visible, showing a reddish-orange surface. The overall color palette is dominated by dark reds, oranges, and blacks.

Diseño audiovisual

Vista previa de visuales

BRODDA
TEATRO
producciones

Episodio 1
VARADOS EN EL ESPACIO

Corre el año 2001. En el planeta Tierra se respira un aire espeso y tenso. Las potencias del mundo elucubran



Vista previa de visuales



Episodio III
MARCI, EL CUARTO PASAJERO



DISEÑO DE SONIDO, ORQUESTACIÓN Y MÚSICA ORIGINAL:
FRAN MALBRÁN

DISEÑO Y OPERACIÓN LUMÍNICA:
SOL MORENO MAGLIANO

DISEÑO Y REALIZACIÓN DE VESTUARIO:
PAOLA ANDORNO

Vestuario

The background of the image is a deep space scene. It features a dark, black void filled with numerous small, bright white stars of varying sizes. A prominent, glowing nebula with a rich orange and red hue is visible, particularly in the lower right and bottom center. The overall atmosphere is ethereal and cosmic.









The background of the image is a deep space scene. It features a dark, star-filled sky with a prominent reddish-orange nebula or dust cloud. In the bottom-left corner, the curved horizon of a planet is visible, showing a reddish-brown surface. The overall lighting is dim, with the primary light source being the nebula and the stars.

Gastos de producción

GASTOS DE PRODUCCIÓN		
REGISTRO FÍLMICO DE LA OBRA	Cobertura audiovisual de la obra + trailer + teaser	\$ 18.500,00
	SUBTOTAL	\$ 18.500,00
FOTOGRAFÍA	Alquiler de Estudio fotográfico	\$ 4.800,00
	Pisada de chroma	\$ 7.000,00
	Honorarios del fotógrafo	\$ 15.000,00
	SUBTOTAL	\$ 26.800,00
DISEÑO GRÁFICO	Diseño gráfico de flyer + contenido para redes sociales	\$ 9.000,00
	SUBTOTAL	\$ 9.000,00
ESCENOGRAFÍA	Cinta doble faz 3M	\$ 3.500,00
	Impresiones	\$ 3.000,00
	Goma espuma de alta densidad	\$ 800,00
	Diseño y realización de tablero de comandos	\$ 8.000,00
	Diseño y realización de exterior	\$ 5.000,00
	Diseño y realización de interior de la nave	\$ 30.000,00
	Diseño en Sketch Up	\$ 3.000,00
	Plancha de madera mdf	\$ 3.600,00
	Volante + pedalera + palanca de videojuego usada	\$ 2.500,00
	Vinilo	\$ 1.200,00
	Varillas de hierro, madera e insumos (tornillos, tarujos, clavos, pegamento, precintos, etc.)	\$ 18.300,00
	Botones	\$ 4.800,00
	Pintura latex plateada	\$ 3.600,00
	SUBTOTAL	\$ 87.300,00
VESTUARIO	Diseño, arreglos y realización de vestuario	\$ 17.000,00
	Diseño de traje de astronauta	\$ 9.000,00
	3 botas de PVC	\$ 4.800,00
	Guantes de nitrilo	\$ 310,00
	Guante vaqueta	\$ 280,00
	Guante tejido con baño de latex	\$ 520,00
	6 mamelucos laminados descartables	\$ 5.000,00
	Pintura latex blanca y plateada	\$ 6.000,00
	Arnés de seguridad anticaída	\$ 1.800,00
	3 mamelucos de trabajo de gabardina naranja	\$ 28.000,00
	Tela (tropical mecánica, spam, entretela lycra)	\$ 14.000,00
	Telgopor molido	\$ 1.800,00
	Insumos de costura (hilo, agujas, cierres, velcro, ganchos, hebillas, broches y correas para mochila, elástico, precintos, pegamento, etc.)	\$ 8.500,00
	Bordado y colocación de logos	\$ 1.800,00
	Diseño de logos	\$ 3.200,00
	SUBTOTAL	\$ 102.010,00
SONIDO	Cable de 15 m + ficha	\$ 9.000,00
	SUBTOTAL	\$ 9.000,00
	Diseño lumínico	\$ 15.000,00
	Linternas para pared	\$ 1.050,00
	Linterna tipo baliza	\$ 1.000,00
	Pilas AA y AAA	\$ 3.200,00

ILUMINACIÓN	Cinta aisladora	\$ 700,00
	Tiras led neón	\$ 24.000,00
	Alquiler de nébulas	\$ 12.600,00
	45 m. de cable	\$ 9.500,00
	Insumos eléctricos	\$ 12.700,00
	SUBTOTAL	\$ 79.750,00
DISEÑO AUDIOVISUAL	Diseño y realización audiovisual	\$ 15.000,00
	Cable HDMI 15 m.	\$ 6.800,00
	SUBTOTAL	\$ 21.800,00
TOTAL		\$ 354.160,00



Gráfica de difusión





GRAVEDAD

¡ÚNICAS FUNCIONES!
1,3,4,5 y 6
DE NOVIEMBRE
21 Hs.

 **OBSERVATORIO ASTRONÓMICO DE CÓRDOBA**
(INGRESO POR SAN JOSÉ DE CALASANZ ESQ. FÉLIX AGUILAR)

ENTRADA GENERAL: \$1200
- CAPACIDAD LIMITADA -

 **CONSEGUÍ LA TUYA AL:**
351 5572442 (SOL)
351 5150549 (AGUSTINA)

BRODDA
TEATRO
producciones

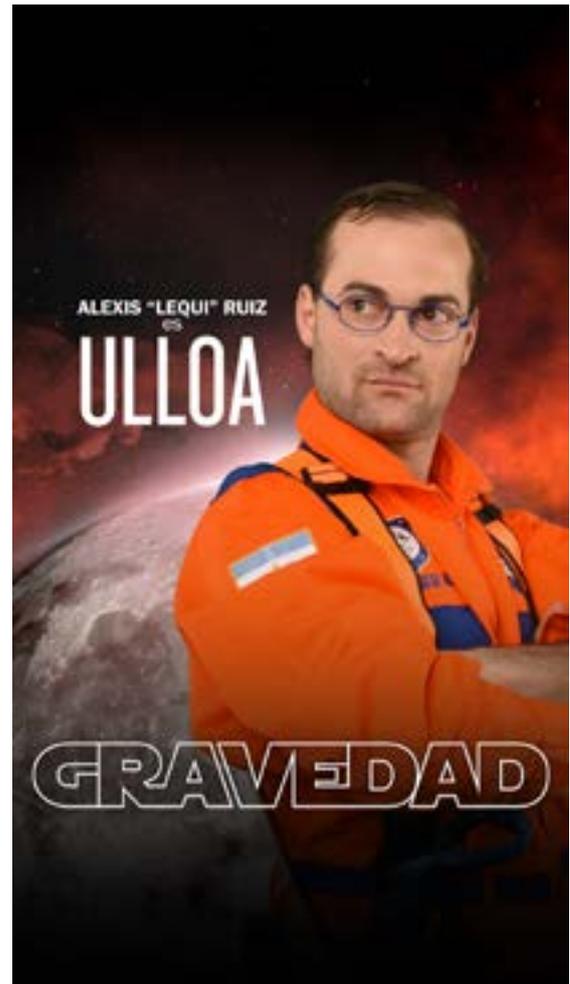
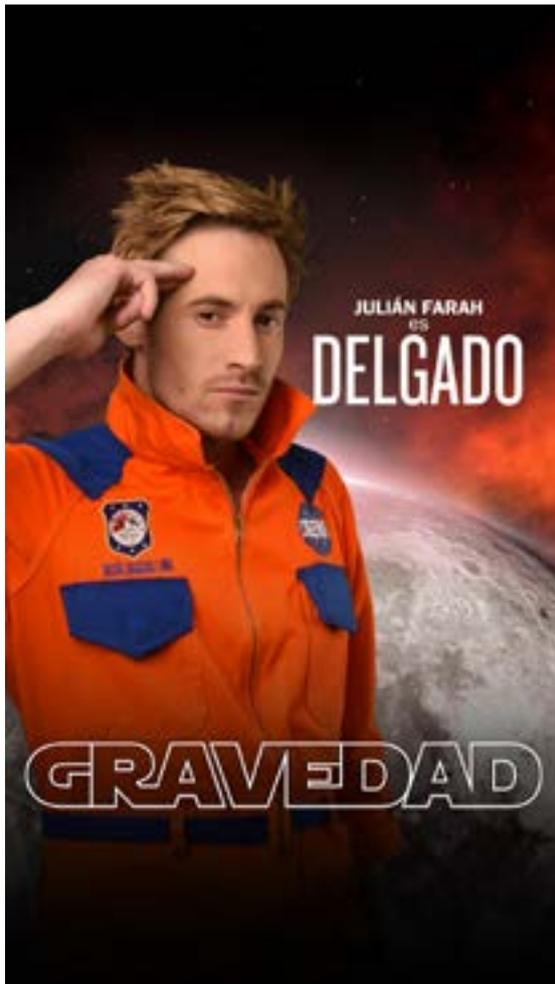
 **PROYECTO**
TURBINA

 Broddateatroproducciones  Broddateatro  Brodda_Teatro
broddateatro.producciones@gmail.com

Diseño de entrada



Diseño de gráfica individual



The background is a dark, reddish-brown space scene. It features a dense field of small white stars and a soft, glowing nebula or dust cloud. In the bottom-left corner, the curved horizon of a planet is visible, showing a reddish-orange surface. The overall color palette is dominated by dark reds, oranges, and blacks.

Gacetilla de prensa

BRODDA TEATRO PRODUCCIONES PRESENTA

GRAVEDAD

GÉNERO: COMEDIA DE CIENCIA FICCIÓN

Apta para mayores de 13 años

SINOPSIS:

Corre el año 2001. En el planeta Tierra se respira un aire espeso y tenso. Las potencias del mundo elucubran estrategias extremas ante el temor a perder su poder. La República Argentina se encuentra en la víspera de un estallido social. Un pueblo consumido por el hambre y la injusticia se rebela contra un gobierno tiránicamente inepto. Mientras tanto, una nave de la fuerza aeroespacial tripulada por tres astronautas argentinos, fue enviada clandestinamente al espacio exterior y está a punto de culminar su misión...

Ponele...



EN ESCENA
AGUSTINA MADARIETA
ALEXIS "LEQUI RUIZ"
JULIÁN FARAH
EL LOCO DENIS

TEXTO
SERGIO BIZZIO

DIRECCIÓN GENERAL
CELESTE COLELLA

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN Y DIRECCIÓN MUSICAL
FRAN MALBRÁN

ASESORAMIENTO EN TRABAJO FINAL (UNC)
LIC. RODRIGÓ CUESTA
DRA. FWALA-LO MARIN

DISEÑO DE SONIDO, ORQUESTACIÓN Y MÚSICA ORIGINAL:
FRAN MALBRÁN

DISEÑO Y OPERACIÓN LUMÍNICA:
SOL MORENO MAGLIANO

DISEÑO Y REALIZACIÓN DE VESTUARIO:
PAOLA ANDORNO

DISEÑO Y REALIZACIÓN DE TRAJE DE ASTRONAUTA:
ELISABETH ORTEGA

DISEÑO Y REALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA:
NOE DE LOS PÁJAROS Y
GON CASTAÑEDA (INTERIOR DE NAVE)

ELISABETH ORTEGA Y
RODRIGO JUAREZ (EXTERIOR Y TABLERO)





DISEÑO AUDIOVISUAL Y GRÁFICO:
EL LOCO DENIS

DISEÑO DE LOGOS:
BRYAN MENNA

FOTOGRAFÍA:
NICOLÁS ALEGRE

REGISTRO FÍLMICO:
DAMIÁN NAGEL

GRACIAS TOTALES A:

ADRIÁN MORÁN
AGUSTÍN LESCANO
AGUSTINA COLELLA
ANTONELLA PISCIOLARI
BRIAN JONES
CAMILA PONS
CANDELA MEMBRIBES
CHIARA LARRE
CRISTINA LESCANO
DANIEL BEDOGNI
DIEGO BEHMER

ELI VIALE
FABIÁN MENNA
FABIÁN SPINOTTI
GABRIELA RANZUGLIA
GONZALO VALLEJOS
IGNACIO PEREYRA
LOLI LESCANO
LUCAS COLELLA
MARINA STASSI
MARTINA LESCANO

MAXIMILIANO RUIZ
MAYCO ALLEMANDI
MELANIA RAMÍREZ
PAMELA CUFRE
SABRINA GARRO MATOS
SANDRA HERRERA
SOL ARGAYO
TRISTÁN MALBRÁN
VALERIA COLELLA
VÍCTOR ROSALES

GRACIAS A LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL DE EVALUACIÓN:

**ANALÍA JUAN
GONZALO MARULL**

Y ESPECIALMENTE GRACIAS AL:
**OBSERVATORIO ASTRONÓMICO
DE CÓRDOBA**

DIRECTORA **DRA. MERCEDES GÓMEZ**

VICEDIRECTORA **DRA. ANDREA AHUMADA**

SECRETARÍA **DR. MARTÍN LEIVA**
DE EXTENSIÓN



EL OBSERVATORIO ASTRONÓMICO DE CÓRDOBA NO SE RESPONSABILIZA POR LAS BARRABASADAS DE NIVEL CÓSMICO A LAS QUE LA TRIPULACIÓN DE ESTA OBRA HACE ECO DE MANERA JACTANCIOSA E IRREVERENTE. DICHO DE OTRO MODO, NADA DE LO AQUÍ EXPRESADO TIENE UN PEDO QUE VER CON LA REALIDAD. NO LO CREAN. NO LO HAGAN EN SUS CASAS. NO SEAN BOLUDES.
BESIS.

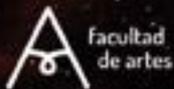
UNA CO-PRODUCCIÓN DE

BRODDA
TEATRO
producciones



PROYECTO
TURBINA

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO - UNC



Facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



OAC

Observatorio
Astronómico
de Córdoba



Instituto Nacional
del Teatro

¡MIRÁ EL TRAILER!

<https://youtu.be/OnRYrvHzEpE>

GRAVEDAD

¡ÚNICAS FUNCIONES!
1, 3, 4, 5 y 6
DE NOVIEMBRE
21 Hs.

 **OBSERVATORIO ASTRONÓMICO DE CÓRDOBA**
(INGRESO POR SAN JOSÉ DE CALASANZ ESQ. FÉLIX AGUILAR)

ENTRADA GENERAL: \$1200

- CAPACIDAD LIMITADA -

 CONSEGUÍ LA TUYA AL:

351 5572442 (SOL)

351 5150549 (AGUSTINA)

BRODDA
TEATRO
producciones



PROYECTO
TURBINA®



Broddateatroproducciones



Broddateatro



Brodda_Teatro

broddateatro.producciones@gmail.com