



Del cine al teatro: La cinematización de la escena

From cinema and tv to theater: the cinematization of the play scene

— **María Celeste Colella**

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Licenciatura en Teatro

celeste.colella@mi.unc.edu.ar

Córdoba, Argentina

Recibido: 31/01/2023 – Aceptado: 14/02/2023

Resumen

Este trabajo indaga los procedimientos del lenguaje audiovisual en la construcción de las puestas en escena del grupo teatral cordobés Brodda Teatro Producciones. Su objetivo es determinar aquellas características que delinean una poética singular y permiten, a su vez, alcanzar una cinematización de la escena que resulta en “films escénicos”. En el montaje escénico conviven y convergen algunos procedimientos, que se trasladan directamente de materialidades propias y puras del audiovisual, así como también otros, que se adaptan y traducen a los lenguajes del teatro. En este pasaje de lo audiovisual a lo escénico, la parodia será el eje.

Palabras clave

Artes escénicas, Cine, Televisión, Actor

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

This work researches the audiovisual language procedures used in the construction of montages made by the cordovan theater group “Brodda Teatro Producciones”. Its goal is to determine which qualities outline a singular poetics and enable the reach of a cinematization of the play scenes, resulting in “stage films”. In these montages, procedures that are transferred directly from audiovisual’s own and pure materials coexist and converge with others that are adapted and translated to the theater languages. This shift from audiovisual to stage is enabled through parody.

Key words

Performing Arts,
Cinema, Television,
Actor

Introducción

El siguiente artículo recupera la investigación realizada como Trabajo Final de grado de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El tema gira en torno a los procedimientos de adaptación y traducción propios del lenguaje audiovisual (el cine y la televisión) llevados al teatro y su articulación al lenguaje de la escena. Este trabajo surge del deseo de conocer y dar a conocer los procedimientos del montaje audiovisual de los que se vale el grupo 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 Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. 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 coproducción con Anacleto 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), *Funesto. Teatro en concierto* (2019) y *Gravedad¹* (2022), espectáculo resultante de esta investigación. “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/espectadoras formados en lo audiovisual, herederos de Netflix y múltiples servicios de streaming similares, 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, 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 y ver 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, el propósito de este estudio es indagar analítica y escénicamente los procedimientos del lenguaje audiovisual que intervienen en la construcción de la puesta en escena de las pro-

¹ 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 en la realización del tablero y el exterior, Elisabeth Ortega y Rodrigo Juárez; en el vestuario, Paola Andorno; en el diseño audiovisual y de gráfica, Denis Molina; en la fotografía, Nicolás Alegre; en el registro fílmico y tráiler, Damián Nagel; coproducción con Proyecto Turbina. Mi labor se abocó a la dirección general del proyecto, como en todos los espectáculos de Brodda Teatro Producciones, que contó con el asesoramiento del Lic. Rodrigo Cuesta y la Dra. Fwala-lo Marin.

ducciones 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 guion, el montaje, la actuación, la banda sonora, etcétera, así como también una puesta en práctica de dichas nociones y una apuesta por generar conceptos propios.

El objeto de estudio fue el proceso de creación y este determinó las metodologías de trabajo que se fueron edificando de acuerdo a las exigencias de la práctica misma, mi subjetividad y experiencia como investigadora y directora del grupo, y los avances del proceso creativo. Esto le otorgó relevancia y legitimidad a los hallazgos que provenían de mi particular y relativa mirada, situada en un contexto específico y nutrida por un marco teórico referencial concreto.

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 la obra de ciencia ficción *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.

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 que 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 propias, ideas que –para mí– configuran una poética singular, y que aporte un sustento teórico duradero a una práctica tan efímera como es el teatro.

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, entendida 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 realizado al séptimo arte en términos de adaptación de textos dramáticos 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, Guarinos (2003) expresa que:

Ya no se trata de usar elementos propios del lenguaje teatral para adaptarlos o transvasarlos al cine, ni tampoco de lo 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 Marin 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, Fwala-lo Marin (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, Marin 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*.

Por otro lado, el trabajo realizado por Camila Andrea Pons (2021), titulado *Montaje y yuxtaposición visual en la construcción escénica*, plantea una práctica 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. Toma como punto de partida “la yuxtaposición de elementos audiovisuales y lenguajes pertenecientes al teatro y al cine, canalizados a través del montaje” (p. 3). 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 el trabajo en torno a cómo estas afectan de forma inminente no solo a la construcción de la obra como puesta en escena, sino también a la recepción.

Cabe destacar, también, 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 en las nociones de *espacio reducido, teatro de inmersión y teatro en movimiento*. La obra se desarrolla en un automóvil que circula por distintos puntos de la ciudad de Córdoba. Se trata de una experiencia ficcional que invita a mirar la realidad cotidiana con otros ojos. El automóvil es la Nave DNS703 y se encuentra equipada con sistema de iluminación y sonido, con reminiscencias estéticas al DeLorean DMC-12 utilizado por el Doc y Marty McFly para viajar en el tiempo en la trilogía de *Back To Future* (Zemeckis, 1985). Resulta importante recalcar la tesis de Ruiz dado que el dispositivo escénico que contiene la nueva producción de Brodda Teatro, que es, al mismo tiempo, escenario y escenografía, es un vehículo minibús, tipo furgoneta, Mercedes Benz Sprinter 413 Modelo 2008, bautizado “La Turbina”. Equipada con luminarias, pantalla, sonido, auriculares, máquina de humo, máquina de burbujas, micrófonos, etcétera, “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 en *Gravedad*. Este móvil pertenece a Proyecto Turbina, un grupo de hacedores (del que Alexis Ruiz forma parte) con quienes se planteó un trabajo colaborativo, una coproducción para la concreción de este proyecto.



Imagen 1: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad* [pieza gráfica de difusión]. Fotografía de N. Alegre.
Diseño gráfico de D. Molina.

A continuación se pondrán en consideración aquellos conceptos teóricos que favorecen una mayor comprensión del desarrollo de esta investigación guiada por la propia práctica.

El procedimiento

En el proceso creativo que va desde un texto/idea/imagen/música etcétera hasta su puesta en escena, todo creador-hacedor procede de diferentes maneras, guiado por su experiencia previa, sus saberes, su intuición. El dramaturgo y director bonaerense Spregelburd (2001) confirma que “El procedimiento existe siempre, y con relativa sencillez (...) Lo difícil es nombrarlo” (p. 111). 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 Daulte (2010) define al procedimiento como 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 solo 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” (p. 124); concepción análoga a los “sí mágicos” stanislavskianos.

Una de las frases a la que recurro 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. Tanto actores/actrices, como directores y técnicos 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 (2010) como para Brodda Teatro, es uno: “hacer eficaz el juego” (p. 126). El objetivo es cómplice y motor del mecanismo de la escena.

Por otro lado, Spregelburd (2001) afirma: “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” (p. 112). 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 Daulte y como replica Spregelburd (2001) 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” (pp. 142-143).



Imagen 2: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

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 de directora del grupo, cuando un procedimiento resulta eficaz y eficiente, cuando se ha utilizado en más de una oportunidad, cuando ofrece algún tipo de garantía, se puede arriesgar que estamos frente a una técnica.

Respecto a esto, el docente universitario e investigador cordobés Argüello Pitt (2006) reflexiona acerca de la tendencia contemporánea del teatro occidental a tomar ciertos aspectos técnicos y expresivos del teatro oriental. Considera que este acontecimiento se debe a que “a la larga tradición de este último para generar aspectos que se presentan como impercederos y repetibles, que garantizan la posibilidad de fundar bases técnicas, que renueven lo expresivo y la técnica y que cimientan la práctica del actor” (p. 67). Impercedero 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/as artistas. El dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (en Argüello Pitt, 2006) define la técnica como “una manera de formular, de ver y de componer” (p. 46). Esta concepción da cuenta de que es trabajo de la dirección y de los actores y las actrices unir fragmentos y componer.

Partiendo de la observación y la experimentación, se pone en juego el rol de artista investigador. La reflexión no solo se llevará a cabo poniendo el “cuerpo artista” en la producción de la obra, sino también el “cuerpo investigador” al momento de la reflexión sobre el hecho, el acopio y el análisis de los procedimientos utilizados. El estudio, el registro y la sistematización de esos procedimientos sobrevendrá en una serie de técnicas que se reúne a lo largo del tiempo y que servirá de instrumento para el abordaje del trabajo escénico de Brodda Teatro. Por supuesto que la aplicación de dichas técnicas puede 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. 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. Se trata de una forma particular de producir, mirar y concebir el teatro en el campo cordobés.

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

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 de un guion, la estructura narrativa, los *raccontos*, las elipsis, la relación imagen-sonido-fábula, etcétera del lenguaje cinematográfico renovaron la forma de representar el imaginario de una realidad y de concebir el arte audiovisual y el arte teatral. Esta idea se consolida como premisa para la investigación dado que sugiere una convergencia, un ida y vuelta, un tras-

paso 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 espaciotemporales, su tridimensionalidad, su teatralidad inherente y las formas de ejecutar propias de su arte.

De esta manera, 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. Asimismo, invita al público a vivir una experiencia de recepción más relacionada a sus hábitos perceptivos, marcados por los modos del cine y la televisión.

Los procedimientos que se describirán en las próximas páginas 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. La 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.

La particularidad de esta investigación recae en la relevancia que se le otorga a la descripción y el análisis de determinados procedimientos para alcanzar una posible *cinematización* de la escena que da por resultado, en palabras de Marin (2018), “films escénicos”. Dichos procedimientos tuvieron lugar en la producción y montaje del nuevo film escénico *Gravedad*.



Imagen 3: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

De géneros degenerados: La parodia como procedimiento transversal a la poética de “brodda”

Los géneros se convierten, para Brodda Teatro, en un cajón de recursos que el público puede identificar fácilmente, lo cual acerca sus procedimientos a los hábitos de recepción. 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.

La investigadora Triquell (2017) define al género cinematográfico “como nexo que articula 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” (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.

En su recorrido artístico, Brodda Teatro Producciones se propone en cada uno de sus films escénicos 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”.

Ahora bien, ¿cómo es el procedimiento dramático y narrativo que el grupo realiza para abordar los diferentes géneros? En primer lugar, reconoce y selecciona aquellos “lugares comunes” que se repiten, los puntos de contacto que comparten dos o más films o aquellas fórmulas garantía de éxito 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, por ejemplo. Los estereotipos y los clichés se constituyen como la materia prima fundamental para el abordaje de lo escénico. Tanto personajes como situaciones, tanto caracterizaciones como historias se someten a procedimientos de desviación, inversión, contradicción, literalización o a un tratamiento hiperbólico.

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.

La cinematización de la escena, en los procesos de Brodda Teatro, está dada por procedimientos paródicos. Esto ocurre no solo porque resulta impensado acceder a los exuberantes y absurdos presupuestos de la industria de Hollywood, sino porque Brodda se hace cargo de las condiciones y modos de producción con los que cuenta y del contexto donde desarrolla su actividad: no tiene actores estrellas, ni grandes sets, ni miles de técnicos, ni millones de dólares; tiene un elenco comprometido, un equipo creativo de 10 a 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.

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” (Nieto-Ferrando, 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” (Nieto-Ferrando, 2020, 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/espectadora.

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 a los modos de producción de la industria cinematográfica y televisiva (hollywoodense, sobre todo). También critica las nociones de autoría y de género, poniéndolas en tensión y contraste con el contexto circunstancial en el que está inmersa, y los modelos de producción de teatro independiente cordobés.



Imagen 4: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

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.

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

Como dijimos anteriormente, en cada uno de sus films escénicos, Brodda Teatro 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 de la *space opera*.

El éxito en la pantalla grande de este género es indudable. Quizás se deba a que cuenta 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, etcétera) 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 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 (Pacheco, 2018).

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, inteligencia artificial, invasiones extraterrestres y viajes en el tiempo; también por la utilización de nuevas tecnologías (como proyecciones, luces robóticas, hologramas, *mapping*, etcétera) y por apuestas más arriesgadas a nivel esceno-técnico y espacial que implican un nuevo desafío para el abordaje de la actuación.

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 minibús 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* (1979) –y sus *remakes*–, *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 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.

La intertextualidad como motor dramático y narrativo

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 que propone la noción de género. Esto permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y medios de expresión. Todo procedimiento de escritura es un procedimiento intertextual.

La construcción de la estructura narrativa y dramática está ligada a un procedimiento intertextual que tiene lugar en el 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 consiste en la recopilación de frases o diálogos de diferentes fuentes audiovisuales. 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, la combinación y la yuxtaposición de esos insumos textuales con otros elementos originados en improvisaciones, o bien con un texto dramático literario específico, como sucede en *Gravedad*. Este juego de asociaciones da lugar a espacios de indeterminación que invitan a la experimentación, donde el entrecruzamiento de los distintos materiales genera algo “nuevo” que refuncionaliza procedimientos tales como el montaje, el collage y el mash-up. Se trabaja, según dice el director y docente Paco Giménez, como el que “arma un rompecabezas del cual no posee la imagen” (en Argüello Pitt, 2002, p. 6).



Imagen 5: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

El proceso de cruce, combinación y yuxtaposición de elementos conlleva otro procedimiento inherente a la poética de Brodda Teatro: la *bisociación*; concepto tomado del director y dramaturgo (Kartun, 1995), según el cual se establece una relación o choque entre elementos antes no relacionados. Estos nuevos cruces enriquecen la dramaturgia, multiplican mundos y situaciones posibles y proponen 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?

La actuación como una carrera maratónica

Brodda Teatro rescata la noción de “atleta” para pensar los procedimientos de actuación en sus producciones que 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, etcétera 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 (2000 [1968]), o “un estado”, como pregona Ricardo Bartís (Bartís, 2003). Más bien 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). Al grupo le interesa evidenciar la amplitud de posibilidades y habilidades técnicas que ofrece cada actor/actriz para construir y deconstruir los diversos personajes/situaciones/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 cantar, bailar o tocar algún instrumento, estas se incorporan en la construcción de los personajes. Lo performático cobra importancia. Respecto a esto, Arguello Pitt (2006) 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 (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 lo lúdico, que condiciona el proceso y constituye las reglas de juego del mundo a crear. En palabras

de Abirached (en Argüello Pitt, 2006) “es situar en un marco de reglas generales las bases para un simulacro” (p. 136). Se crea y se juega en función de los límites de la dramaturgia, los personajes, la trama y los géneros propuestos. Esto comienza a organizar la *forma*. A prueba y error, movilizadopor 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, etcétera. 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 narrativo-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 y las actrices como la dirección regulan y dosifican su energía en pos de lograr la continuidad teatral.

Esta última 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 se presentan con regularidad e implican un menor esfuerzo de ejecución. 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, personaje y espectáculo de Brodda Teatro.

Cada ensayo aborda una posible combinación textual, situación o escena. Entonces, la partición de la acción argumental y su partiturización suponen un trabajo de composición rítmica y espacial, profundizado 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 o fragmentada (trazas de actuación, en términos de Mauro) para convertirlos en actuación propiamente dicha. 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.

Otro aspecto clave a mencionar es la *caracterización* ya que permite construir externamente los rasgos del personaje, acudiendo a estereotipos y arquetipos, fuentes inagotables de inspiración para Brodda Teatro. Este procedimiento ingresa rápidamente durante la etapa de ensayos pues se considera que predispone al cuerpo del/la actor/actriz de otra manera, ya que implica un “estar diferente” en la escena y “des-urbaniza”, permite el *gestus* social brechtiano. Cubre la fisonomía real de los cuerpos y propone una nueva visualidad que permite situarse en la actuación. Si bien lo trabajado en los ensayos no siempre resulta siendo el vestuario o maquillaje definitivo, sugiere unos primeros atisbos de caracterización. Se trata de un posible primer abordaje del *gestus*, en términos brechtianos. La caracterización constituye parte de la carcasa, de trabajar el afuera para que emerja lo de adentro, la verdad escénica.

La banda sonora teatral

En el proceso de traslación de la banda sonora audiovisual a la teatral también se despliega un juego de asociaciones y bisociaciones, de recorte y articulación, que configura 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 o subgéneros 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. A nivel psicológico, la música busca resaltar los estados anímicos y cambios emocionales de los personajes. A nivel técnico, funciona como transición entre dos escenas y da continuidad al montaje. El diseño sonoro acompaña los movimientos y las coreografías realizadas por los actores y las actrices, dinamiza la acción y otorga un ritmo y un tono particular, por lo general relacionado a la comicidad y al melodrama. Y además, la música seleccionada/reversionada enmarca la trama a nivel temporal, geográfico y cultural, siempre influenciada por temas musicales del cine hollywoodense de los ochenta y noventa.

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 la persona espectadora 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.



Imagen 6: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

El escenario, la gran pantalla 3D

Griffero (2011) 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 (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 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, reproducido por la escenografía; y d) el espacio lúdico, dado por el juego espacial de los actores y las actrices a partir de sus movimientos y partituras. Estas disposiciones espaciales nunca son estables, se dan en simultáneo y adquieren sentido según los contextos sociohistóricos en los que están inmersas.



Imagen 7: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

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, 1998, pp. 140-145).

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 la persona espectadora. *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 toman decisiones sobre qué y cómo mirar durante el transcurso de la representación.

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 solo 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 (Bobes Naves, 2001). 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/la espectadora.

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, p. 55). Ser objeto de estudio y quien lo estudia al mismo tiempo resultó una experiencia caótica



Imagen 8: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

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 funcionara y se retroalimentara, 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 repensar mi propia práctica al poder reconocer y ponerles nombre a los hallazgos, las constantes, lo que se repite, las dificultades, etc. Ese fue el desafío. Arriesgar y exponer mis propios conceptos y 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. Sus obras de teatro son films escénicos.

Para realizar el pasaje de lo audiovisual a lo escénico Brodda Teatro recurre irremediablemente 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, el grupo 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 los espectadores se sorprendan y asuman 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 versus Netflix. Es David versus 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 implican 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 guion 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" (Marín, 2017) 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 noventa y dos mil. 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 socioeconómico 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 la 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 bajé 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 directora técnica (DT de fútbol) o entrenadora que marcó lugares en la cancha, propuso dinámicas, estrategias y reglas de juego, diseñó jugadas, trazó desplazamientos y esbozó 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 y sutilezas, corrijo volúmenes e 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, etcétera) 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). 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, abiertos a nuevas y mejores preguntas. Este es el desafío de Brodda hoy, mañana será otro.

Bibliografía

- Anijovich, R. et al. (2009). *Transitar la formación pedagógica. Dispositivos y estrategias*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Arguello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez (Pensamientos/02)*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Daulte, J. (2010). Juego y compromiso: el procedimiento. En J. C. Gené y O. Cosentino (Eds.), *La puesta en escena. En el teatro argentino del bicentenario* (pp. 120-128). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur.
- Grotowski, J. y Barba, E. (2000 [1968]). "El nuevo testamento del teatro". En Grotowski, J. (comp.) *Hacia un teatro pobre*. (pp. 21-48) México: Siglo XXI.
- Guarinos, V. (2003). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. En *Televisión, teatro y cine*, Cuadernos de Eihceroa No. 2. Sevilla: Padilla Libros.
- Kartún, M. (1995). Apuntes de dramaturgia colectiva. Sobretudo. Revista digital de crítica e investigación teatral. Teatro del Pueblo/SOMI. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/kartunoo1.htm>.
- Marín, F. (2018) Films escénicos: teatro de préstamos y piraterías. *Revista Toma Uno*, (6), 93-107. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897/20497>.
- 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*, (5), 95-112. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/409>.
- Marín, F. (2014). *Piratear y recrear. Herramientas del cine al teatro* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. Argentina.
- 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* [tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Argentina.
- 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). *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (2), 387-404. <https://doi.org/10.5209/aris.63709>.
- Pacheco, C. (2018, 20 de septiembre). La ciencia ficción se cuele en el teatro. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-ciencia-ficcion-se-cuela-teatro-nid2173617/>.
- Pons, C. (2021). *Montaje y yuxtaposición visual en la construcción escénica* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. Argentina.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Editorial Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sprengelburd, R. (2001). *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- 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. *Culturas*, 11. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/7004>.

Filmografía

Bay, M. (Dir.) (1998). *Armageddon*. [largometraje]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Cuarón, A. (Dir.) (2013). *Gravity (Gravedad)*. [largometraje]. Estados Unidos, Reino Unido: Esperanto Filmoj.

Eastwood, C. (Dir.) (2000). *Space Cowboys (Jinetes del espacio)*. [largometraje]. Estados Unidos: Malpas Productions.

Emerich, R. (Dir.) (1996). *Independence Day (Día de la Independencia)*. [largometraje]. Estados Unidos: Centropolis Entertainment.

Fusco, P. y Patchett, T. (Creadores) (1990-1996). *Alf*. [serie de televisión]. Estados Unidos: Aliens Productions.

Johnson, K. (Creador) (1983-1986). *V, Invasión extraterrestre*. [serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.

Kubrik, S. (Dir.) (1967). *2001: A Space Odyssey (2001: Odisea en el espacio)* [largometraje]. Reino Unido, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Leder, M. (Dir.) (1998). *Deep Impact (Impacto profundo)*. [largometraje]. Estados Unidos: Manhattan Project.

Lucas, G. (Dir.) (1977). *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (1980). *Star Wars: Episodio V - El imperio contraataca*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (1983). *Star Wars: Episodio VI - El retorno del Jedi*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (1999). *Star Wars: Episodio I - La amenaza fantasma*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (2002). *Star Wars: Episodio II - El ataque de los clones*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (2005). *Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Nolan, C. (Dir.) (2014). *Interstellar (Interestelar)*. [largometraje]. Estados Unidos, Reino Unido, Canadá: Paramount Pictures, Warner Bros., Legendary Pictures.

Roddenberry, G. (Creador) (1966-1969). *Star Trek (Viaje a las estrellas)*. [serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.

Celeste Colella

Directora y productora teatral, dramaturga y gestora cultural. Licenciada en Teatro (Facultad de Arte, Universidad Nacional de Córdoba). Fundadora del grupo Brodda Teatro Producciones. Dirigió y produjo: *Ser de vino y no vinagre* (seleccionada para representar a la UNC en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Teatro –ENET– de Mendoza, 2014) junto al grupo Anacletas Teatro; *Perdón, es que te amo* (seleccionada para representar a la UNC en el ENET de Buenos Aires, 2015 y en la X Edición del Festival Internacional de Teatro MERCOSUR, 2015); la comedia para adolescentes *Clase B: el efecto secundario*, el clásico *Esperando la carroza* y la comedia negra *Buenos Modales: el innegable placer de perder el control*. Además, escribió, dirigió y produjo la segunda parte de su ópera prima, *Perdón, es que te amo Vol. 2* (ganadora del Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa 2018, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba 2019). También realizó la producción ejecutiva y dirección general de la tragedia musical *Funesto. Teatro en concierto* (ganadora del Premio a la Creación y Producción Teatral Cordobesa 2018, otorgado por la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba 2019), la comedia *Ahorrar, temer partir* (2021) para Microteatro Córdoba y la *space opera*, *Gravedad* (2022), en coproducción con Proyecto Turbina.



Como citar este artículo

Colella, M. C. (2023). Del cine al teatro: La cinematización de la escena. *Sendas*, 6(1), 29-53. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41214>.