

es lo que era, ¿vos no? Sí, cada vez más la impresión de que si no estuviera sujeta de esta manera, sencillamente me iría flotando por el cielo.” (“Los días felices”, de Samuel Beckett)...

A lo largo de todo el teatro, el principio de incertidumbre se irá a repetir, fiel a la naturaleza de la repetición: de manera siempre distinta, desde un lugar inexplicable, construyendo infinitos diferentes en los cuerpos. En todos los cuerpos e ideas que participan del proceso de una obra de teatro. Como toda idea es un cuerpo y como no sabemos lo que puede un cuerpo, la presencia en el escenario (sala de ensayo, etc.) de las ideas dramáticas va a provocar una solidaridad que en pocos lados podemos percibir de manera tan brutal, afirmativa y vital: es la inmanencia de una obra en infinito proceso, porque todo lo que ande por ahí tiene la misma posibilidad de fundar su morada activa y devenir dramático. Se trata de descubrir y de inventar, en cada caso, los Datos Genéticos que las líneas de fuerza nos van a presentar.

**Abstract:** The goal of a creative process is often dominated by the idea of an end. It is believed to pose a beginning and, in fact, what it is at issue is the realization of an idea already fixed, and

viewed, pre-existing and sharp. It seems that this is safe, it is reliable for others, it “is known” the necessary to come to fruition ... Instead, we believe that our task is to perceive, feel and staging the birth of something, a dramatic body-force-motion: a mutant piece. An image is an idea. As Bresson says, if it is clear ...is unusable.

**Keywords:** design process - communication - idea - force.

**Resumo:** O objetivo de um processo de criação costuma estar dominado pela ideia de um fim. Crê-se propor um começo e, em realidade, o que se propõe é a concreção de uma ideia já fixada, já vista, pré-existente, nítida. Parece-se que assim se está seguro, se é confiável para os demais, se “sabe” necessário para chegar a bom porto...Em mudança, nós achamos que nossa tarefa é a de perceber, sentir e pôr em cena o nascimento de algo, uma força- corpo-cria dramática: uma peça mutante. Uma imagem é uma ideia. Como diz Bresson, se é nítida... é inutilizável.

**Palavras chave:** Processo de design - comunicação - cria - força

<sup>(\*)</sup> **Lamberto Arévalo:** Actor, Iluminador, Coreógrafo y Director teatral.

## Monólogos sobre mujeres.

Catalina Julia Artesi <sup>(\*)</sup>

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** Una de las manifestaciones donde aparece la mirada contemporánea es en el unipersonal femenino donde se representa el deseo femenino tensionado por los estereotipos que los medios generan.

Rescatamos la puesta de Molly Bloom (2012), basado en el monólogo del Ulises de James Joyce. En esta ocasión, nos detenemos en Nada del amor me produce envidia de Santiago Loza (2008), repuesta en el 2013, donde aflora el imaginario femenino de una mujer de baja condición social; en su discurso escénico-dramático aparece una marcada relación intertextual con la historia, el cine argentino clásico, la música popular y el melodrama.

Nos preguntamos ¿Por qué los monólogos femeninos reaparecen en estos años? ¿Cómo se construye una poética de la subjetividad de la mujer de hoy? ¿Es esta una tendencia escénica innovadora en la escena independiente o constituye un emergente de los contextos de producción?

Organizamos nuestro trabajo de este modo: primero, realizamos una introducción sobre los monólogos o unipersonales en la Ciudad de Buenos Aires; luego, analizamos ciertos elementos en común entre: el Monólogo de Molly Bloom que protagonizó Cristina Banegas y Nada del Amor me produce envidia; finalmente, elaboramos nuestras reflexiones finales.

**Palabras clave:** unipersonal - estereotipos - femenino

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 81]

Consideramos que una de las manifestaciones donde aparece la mirada contemporánea es en el unipersonal femenino- tradicionalmente marginado- donde se representa el deseo femenino tensionado por los estereotipos que los medios generan.

Ya en otro trabajo nuestro, analizamos la puesta de *Molly Bloom* (2012), basado en el monólogo del *Ulises* de James Joyce. Este unipersonal y otros más recientes han ido poblando la escena porteña actual. En esta ocasión, nos detenemos en *Nada del amor me produce envidia*

de Santiago Loza (2008), repuesta en el 2013 con otro elenco, donde aflora el imaginario femenino de una mujer de baja condición social; en su discurso escénico-dramático aparece una marcada relación intertextual con la historia, el cine argentino clásico, la música popular y el melodrama..

Nos preguntamos ¿Por qué los monólogos femeninos reaparecen en estos años? ¿Cómo se construye una poética de la subjetividad de la mujer de hoy? ¿Es esta una tendencia escénica innovadora en la escena indepen-

diente o constituye un emergente de los contextos de producción?

Con la intención de responder a algunas de estas cuestiones, organizamos nuestro trabajo de este modo. Primero, realizamos una introducción sobre los monólogos o unipersonales en la Ciudad de Buenos Aires. Luego, analizamos ciertos elementos en común entre: el Monólogo de *Molly Bloom* que protagonizó Cristina Banegas y *Nada del Amor me produce envidia*. Finalmente, elaboramos nuestras reflexiones finales.

### ¿Unipersonales de mujeres o sobre mujeres?

Resulta notoria, en la primera década del siglo, en determinados dramaturgos la realización de obras donde predomina lo verbal, el relato en forma de monólogo donde surge lo autobiográfico, en una puesta en escena que rompe la cuarta pared. “De este modo la narración oral escénica se ubica entre las formas más próximas al teatro de presentación, que hace del cuerpo del artista sujeto/objeto de un trabajo que se desarrolla en el tiempo y en el espacio reales” (Trastoy -Zayas de Lima, 2006:31).

Frente a esta tendencia, se nos presenta una aparente antinomia, porque pareciera que solamente la mujer puede indagar en la subjetividad femenina. Tal lo que se ha dado en gran parte de nuestra tradición escénica y dramática sustentada también en los discursos fundamentalistas dentro de los estudios de género.

Por un lado, aparecen espectáculos hechos, escritos, dirigidos por mujeres donde al universo femenino se lo ha representado desde diferentes ángulos. Actrices especialistas en este formato- Edda Díaz, Ana Acosta, Mónica Cabrera, Marilú Marini y otras - han realizado puestas tomando como base lo autobiográfico; también, aquellas que desde su historia personal ejercen una militancia de género como el caso de Natalia Marcet con su espectáculo *Gordas*; en muchos unipersonales, se mantiene la memoria colectiva, rescatan referentes artísticos como Libertad Lamarque y Niní Marshall para citar algunas figuras. Otras abordan figuras controversiales de la historia argentina, por ejemplo *¡Ay Camila!* sobre Camila O´Gorman y *Bastarda* - sobre Eva Perón-ambas de Cristina Escofet.

Con un espectro amplio de poéticas, en esta pequeña reseña notamos que los monólogos de realizadoras teatrales existen desde hace mucho tiempo en la escena porteña, a partir de los 60 con los café-concert hasta la actualidad. Si bien muchas veces el teatro de pequeño formato también ha sido una manera de economizar, particularmente en la escena independiente, su permanencia no responde solamente a dicho condicionamiento; pues el monólogo es un formato donde las singularidades escénicas pasan a un primer plano, con dinámicas donde aparecen diversos registros actorales, en un teatro íntimo.

Dentro de esta supuesta antinomia -a la que aludimos antes- vemos que ésta no existe pues hallamos en el denominado nuevo teatro - surgido en los inicios del 2000- expresiones de diferentes dramaturgos que escriben y dirigen monólogos sobre mujeres. A modo de ejemplo citamos el autor-director Nerio Tello, que ana-

lizamos en otro trabajo nuestro centrado en el espacio biográfico (Artesi, 2012); en su pieza *Siesta* (2012) el relato escénico revelaba la subjetividad femenina de una mujer campesina, cercana al sustrato arquetípico del los pueblos originarios.

Otros dramaturgos noveles, especialmente del interior del país, también realizan producciones en pequeño formato, tal el caso del chaqueño Dani Sacco y de Santiago Loza que nació en Córdoba, quienes también indagaron en el imaginario femenino a partir de un teatro de la palabra.

En la producción del autor cordobés, reconocemos procedimientos provenientes de la técnica de montaje propia del guionista; de este modo cruza lo teatral con intertextos literarios y de los medios (cine, TV., radio, música popular). Como el formato es sumamente sintético, Loza experimenta y rompe el molde formal del monólogo, buscando su identidad dramática.

Pero esta nueva corriente, que surge a finales de los 90 y se afianza en el 2000, constituye una respuesta a este interés por las vidas privadas, emergente en la Nueva Modernidad. Los medios de comunicación instalaron programas como *Gran Hermano* donde se banalizaba lo privado, estereotipando a sus protagonistas. Sin embargo, estos autores noveles y polifacéticos, abren aún más el espacio biográfico (Léonor Arfuch, 2009), lo enriquecen, indagan otros territorios de la subjetividad, por ejemplo al desarrollar los tópicos de la soledad, el abismo; estudian el habla y el ser de los personajes femeninos marginales.

### Dos monólogos en cuestión

La versión teatral del monólogo de *Molly Bloom* que escribiera James Joyce en su novela *Ulises* (1922), Carmen Baliero la estrenó en Buenos Aires en el mes de febrero del 2012. La adaptación y traducción la hicieron cuatro mujeres- Cristina Banegas, Ana Alvarado, la directora y Laura Fryd- realizando una transposición escénica muy compleja donde la corporalidad de la actriz sintetizaba todo en un escenario despojado. El pasaje del texto narrativo al escénico ya resulta difícil de lograr, esto es convertir las palabras en imágenes sonoras y corporales. Es un rito de pasaje difícil, además, porque en el texto original James Joyce desplegaba- mediante un monólogo interior- el fluir de la conciencia de Molly, una especie de versión moderna de la mítica Penélope.

En esta transposición escénica se apropiaban de la *Molly* literaria transformándola en una versión con rasgos locales: “Porque no es solamente la ‘puesta en boca’ del pensamiento de Molly, es traducir e interpretar la extraordinaria privacidad, el erotismo, la absoluta ausencia de censura con la que Molly piensa en su noche de insomnio” (Banegas, 2012:12).

Santiago Loza ha escrito guiones para cine donde también aparece una mirada interesante sobre la mujer por ejemplo *Cuatro mujeres descalzas*; en sus piezas teatrales, continúa con la temática en *La mujer puerca*, *Todo verde*, *Amarás la noche*, *Nada del amor me produce envidia* y en su reciente, *Mau Mau o la tercera parte de la noche*. Este autor ha reconocido en algunos reportajes que en general ha escrito obras para determinadas ac-

trices que las iban a interpretar. Como lo hiciera James Joyce en su novela, Santiago Loza también efectúa un travestismo literario, expresión acuñada por su maestro Mauricio Kartum, donde al autor efectúa una especie de transformismo, pierde su yo y se convierte en otro. Consideramos que para esta operación dramática el monólogo resulta ideal pues- al igual que el actor- bucea en el yo del otro, por eso Loza escribe muchas veces a pedido de algunas actrices.

No obstante, el proceso creativo ha sido diferente en ambas producciones. En el caso del *Monólogo de Molly Bloom*, puesta en boca, el equipo trabajó el texto narrativo de Joyce, cuyo operador femenino planteaba la situación de la mujer irlandesa. Luego, las creadoras realizaron una operación dramática y escénica donde se transpone una representación teatral de una mujer vinculada con la realidad latinoamericana actual.

Respecto de *Nada del amor me produce envidia*, el proceso fue inverso al anterior pues el personaje de la costurera surgió a partir de una investigación actoral realizada por la actriz que la había encarnado en el 2008, dirigida entonces por Diego Lerman en el Sportivo Teatral. Tal lo que sintetiza Moira Soto (Soto, 2013) en su artículo: “María Merlino empezó a pensar en un espectáculo con una mujer atrapada en el tiempo que cantaba, en un entrenamiento, hace unos años, al trabajar un cuento corto de Chéjov, “El monje negro”. No soltó esa idea, aunque en el ínterin hizo otras cosas, como estudiar canto lírico (...). También entró en sintonía con Libertad Lamarque: alguien le regaló un CD de la Novia de América (...) investigando su vida, sus films, su discografía. Por otra parte, había aspectos de ese mundo que evoca el texto de Santiago Loza que resonaban en Merlino, hija de una madre con la voz parecida a la de Lúber, que cosía la ropa de sus hijas allá en Benito Juárez a veces escuchando algún radioteatro, y de un padre bien tanguero. Asimismo, conoció María esa mentalidad pueblerina, detenida en el tiempo, la circulación de chismes y ese lenguaje rebosante de frases hechas, metáforas trilladas, sentencias admonitorias” (Soto, 2008). Posteriormente, tomando como base estas ideas surgidas desde una dramaturgia actoral, ésta se potenció gracias a la dramaturgia un autor, Santiago Loza, que escribió la obra, construyó el personaje femenino combinando diversos registros lingüísticos provenientes del habla popular, mezclados con la dimensión poética que las letras de tangos poseen. En una serie de secuencias dramáticas, el monólogo femenino se corta cuando ella canta diversos tangos, parodiando el estilo interpretativo de la diva tanguera.

A pesar de estas diferencias, en ambos trabajos los y las creadores han recurrido al mito para evitar la escena realista-naturalista. En la primera obra, la mítica Penélope dejó de ser universal para transformarse en una versión latinoamericana; algo similar ocurre en la pieza de Loza donde la evocación de los mitos populares femeninos también apunta a un teatro donde no predomina lo racional, propio del pensamiento masculino. Al contrario, la estructura episódica de estas piezas, la ausencia de una trama lineal, el carácter fragmentario del discurso verbal y corporal de las actrices construye

poéticas del monólogo femenino, basadas en el imaginario y la memoria de una mujer subalterna.

En la puesta de Baliero y en la versión inicial del texto de Loza había procedimientos de corte expresionista. En *Molly Bloom*, reconocemos una especie de expresionismo interpretativo desplegado por Cristina Banegas; en *Nada del Amor...lo expresionista era parte de la propuesta dramática y de la primera versión escénica, donde el relato metaficcional de la actriz- protagonista, la preeminencia de la iluminación, la funcionalidad de los objetos de escenario como el maniquí y el micrófono, configuraban la proyección escénica del imaginario femenino.*

Además, en las dos piezas la presencia de lo sonoro y de lo musical era muy importante. Cristina Banegas resaltaba el carácter expresionista por una partitura sonora y corporal que había armado junto con Carmen Baliero; el *leitmotiv* musical se organizaba gracias a la reiteración del “Sí” femenino. Un collage audiovisual, que algunos críticos lo vincularon en su momento con la escena sintética *beckettiana*, por el personaje de Winnie de *Los días felices* (1961) de Samuel Beckett. Si bien era una escena totalmente despojada, no había soledad absoluta, se producían cambios en la iluminación muy tenues que matizaban las imágenes visuales, alternando con las canciones que ella entonaba.

En el texto de Loza y en la puesta del 2008, se creó un espacio subjetivo mediante un imaginario proveniente del cine musical de la época de oro, las divas del tango argentino, en este caso Libertad Lamarque, con registros paródicos de los tangos que la actriz interpretaba (*Envidia, Besos Brujos, La que nunca tuvo novio*), donde se producía un intenso diálogo entre el texto verbal y los lenguajes paraverbales. En este caso la música cumplía diferentes funciones dramáticas: como decorado sonoro cada tango funcionaba como separador de las secuencias; también insertaban elementos referenciales de dicho período histórico. En el caso de *Besos Brujos*, el diálogo intertextual con el melodrama cinematográfico homónimo aludía a un hito clave en la trayectoria artística de la Novia de América.

Otro rasgo en común es que ambas protagonistas, Molly Bloom y la costurera, presentan un objeto de deseo en común: la idea de convertirse en una cantante famosa; aspiración que por su carácter marginal parece imposible. Este aspecto evidentemente condicionó la selección de las actrices en cada producción, ambas -Cristina Banegas y María Merlino- debían ser excelentes en sus registros actorales y en su interpretación musical.

Si bien resulta cierto que el monólogo “es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo” (Pavis: 1998: 297), en él hallamos implícito un interlocutor virtual, con el cual mantiene un diálogo incluido en el interior de su conciencia, que en *Molly Bloom* por momentos resultaba discontinua, fragmentaria y vertiginosa. En *Nada del amor*, dicho interlocutor dejaba de ser virtual ya que el maniquí constituía un interlocutor mudo que generaba un mensaje objetual, una metonimia de las realidades antitéticas que surgía en el relato de la mujer. En el teatro moderno estos elementos suelen crear y condicionar las conductas de los personajes, hasta llegar inclusive a

adquirir una impronta actancial *capaz de suplantarlos* (Trastoy-Zayas de Lima: 131). Además, posibilitan la acumulación de tiempo e historia, ayudan a la economía narrativa de la obra o de la representación, como ocurre en esta pieza.

Un elemento llamativo, es que la obra de Santiago Loza ha tenido dos puestas muy diferentes. La primera aconteció en un teatro independiente y la segunda en una sala comercial. En la de Diego Lerman, el físico del rol de María Merlino con una trayectoria artística enmarcada en la escena independiente, habiendo trabajado con Ricardo Bartís, con el que experimentó e indagó en los códigos de la cultura popular, trabajos que la llevaron a la realización de otros monólogos.

Mientras que la segunda puesta la realizó Alejandro Tantán, director iniciado en el off y que luego se consagró en el circuito comercial. Según este director tenía que ser una actriz popular, con un recorrido por géneros diferentes, particularmente la telenovela (Recordemos la popular Rolando Rivas, taxista de Migré) y por eso eligió a Soledad Silveyra, hecho para un gran público que debe comprender que ella es forzada a una decisión, que será trágica. Elige una actriz con registro actoral antitético al de Merlino, Primero- a modo de prueba- lo hizo en teatro semimontado para la Casa del Teatro y después decidió que lo harían en una sala comercial dada la repercusión que tuvo, los lunes (días de descanso para actores, otro público). (Reportaje para Telam en página web).

Ocurre que nuestro contexto de producción actual se versionan obras extranjeras quedando relegados autores y obras locales. Esta posibilidad de hacer diferentes puestas de una misma obra, demuestra que los dramaturgos argentinos no son encasillables, que directores y elencos disímiles enriquecen sus posibilidades (cuestiones de producción teatral).

Dos versiones diferentes para un mismo texto porque también las escenografías son distintas (Silveyra tiene atrás los íconos de Libertad y Eva en una especie de cielo) enmarcada en una especie de caja que encierra una referencia extraescénica. Relación público-sala con la actriz famosa que ha visto en las telenovelas y otros materiales teatrales y fílmicas con tramas melodramáticas similares.

En cambio, Merlino se encuentra en una máquina de coser. Merlino es una actriz que también canta. Su historia personal está conectada con la historia de esta costurera, referencia al costumbrismo. Para espectadores de salas independientes.

Dos concepciones que según como se las mire mejora o no el monólogo. Enfatizan ciertos aspectos que cada versión no tiene. Pone a prueba un formato y un texto, no lo encasilla, produce diferentes efectos en el público y en la crítica. Amplía las posibilidades en la producción teatral, busca otros públicos y otros elencos.

### Conclusiones provisionarias

Si bien sus procesos de creación fueron diferentes, con producciones, elencos y salas disímiles, algunos elementos en común hemos hallado pues estos monólogos revelan las poéticas de la subjetividad femenina con-

temporánea, revelando a mujeres marginales que son conscientes de la opresión social que sufren. No obstante, en ambas obras el final abierto las muestra rebeldes no sumisas.

Con estos monólogos, los creadores interpelaban a un público muy dispar-según la sala y la producción- con la intención de generar un teatro dinámico, que genere una conciencia crítica en el espectador respecto de las relaciones de poder dentro y fuera del género.

Aunque tomaron un formato que no es nuevo la escena argentina- así lo vimos al comienzo de nuestro trabajo- consideramos que estos artistas tienden a recrearlo. Se trata de una forma teatral liminar que no posee una codificación estricta, más bien posibilita la mixtura y la intertextualidad con discursos estéticos y literarios muy variados, donde lo clásico (Penélope en Molly Bloom) alterna con discursos populares. Incluso, la técnica de montaje resulta un procedimiento muy rico pues instala un collage escénico donde el relato verbal evoca imágenes fílmicas, propias del imaginario femenino. Se trata de un teatro de la palabra distinto al teatro clásico argentino realista-naturalista, al romper la estructura canónica. Si sumamos - como en el caso de la obra de Santiago Loza la realización de puestas del mismo texto con diversos discursos de puesta, notamos que así relativizan la mirada crítica actual excesivamente centrada en el texto.

Como hemos visto, el monólogo ha sido un principio constructivo atractivo que permite la experimentación tanto en la dramaturgia como en la puesta, donde el espectador no es pasivo, sino un activo partícipe. Desmonta la historia relatada y arma en su imaginario un nuevo montaje y otras interpretaciones

### Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor (2009), *Espacio biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Artesi, Catalina Julia (2012), *Escenarios biográficos ¿Nuevos modelos femeninos ejemplares?* En Actas del X Jornadas Arte e Investigación, La Teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la “globalización” y la “posmodernidad”. Instituto de Arte Argentino, Roberto J. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Banegas, Cristina (2012), *Puesta en boca y puesta en escena*, en Joyce, James Molly Bloom puesta en boca. Adaptado por Cristina Banegas, Laura Fryd y Ana Alvarado. Buenos Aires: Leviatán
- Dimeo, Carlos (2009), *Autobiografía en la dramaturgia latinoamericana contemporánea*, editorial disponible en [www.dramateatro.com](http://www.dramateatro.com)
- Pavis, Patrice. (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Sin Autor (2008), *Crítica cultural, entre política y poética*. Buenos Aires: FCE.
- Sin Autor (2010), *¿Un nuevo unipersonal femenino? En Actas del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce* (4-6, octubre), Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Sin Autor (2005) *.El monólogo teatral y los ecos de la crisis del 2000*, en Revista Teatro Celcit, Año 14, N° 27.

Sin Autor (1998). *Diccionario de teatro. Buenos Aires: Paidós*- Buenos Aires, viernes 31 de octubre.

Soto, Moira (2008), *Coser y Cantar*, Diario Página 12,

Trastoy, Beatriz y Zayas de LIMA, Perla (2006), *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Trastoy, Beatriz (2002) *Teatro autobiográfico*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

**Abstract:** One of demonstrations showing the contemporary look is in the female sole where is represented the female desire stressed by stereotypes generated by the media.

We rescued the starting of *Molly Bloom* (2012), based on the monologue of de Ulises of James Joyce. On this occasion, we stop at Nothing love gives me envy of Santiago Loza (2008), replaced in 2013, where flourishes the imaginary female of a woman of low social status; with intertextual relationship with history, the classical Argentine cinema, popular music and melodrama.

We wonder why the female monologues reappear in theses years. How is it built a poetics of the subjectivity of woman today? Is this an innovative performance trend in the independent scene or constitutes a pop-up of the context of production? We organize our work in this way: first, make an introduction about the monologues or sole proprietorships in the city of Buenos Aires; then, look certain elements in the common between : The Molly Bloom monologue which starred Cristina Banegas and Nothing of love gives me envy; finally, we prepare our final thoughts.

**Keywords:** small format Theatre - Theatre and gender - imaginary female - City of Buenos Aires Theatre - New Theatre

**Resumo:** Uma das manifestações onde aparece a mirada contemporânea é no individual feminino onde se representa o desejo feminino tensionado pelos estereótipos que os meios geram. Resgatamos a posta de Molly Bloom (2012), baseado no monólogo do Ulisses de James Joyce. Nesta ocasião, detemos-nos em Nada do amor me produz inveja de Santiago Loza (2008), repostada em 2013, onde aflora o imaginário feminino de uma mulher de baixa condição social; em seu discurso cênico-dramática aparece uma marcada relação intertextual com a história, o cinema argentino clássico, a música popular e o melodrama. Perguntamos-nos ¿Por que os monólogos femininos reaparecem nestes anos? ¿Como se constrói uma poética da subjetividade da mulher de hoje? ¿É esta uma tendência cênica inovadora na cena independente ou constitui um emergente dos contextos de produção? Organizamos nosso trabalho deste modo: primeiro, realizamos uma introdução sobre os monólogos ou individuais na Cidade de Buenos Aires; depois, analisamos certos elementos em comum entre: o Monólogo de Molly Bloom que protagonizou Cristina Banegas e Nada do Amor me produz inveja; finalmente, elaboramos nossas reflexões finais.

**Palavras-chave:** unipessoal - estereótipo - feminino.

(\*) **Catalina Julia Artesi:** Profesora en Letras (UBA, 1977). Licenciada en Letras (UBA, 1989). Posgrado: Especialización en prácticas, medios y ámbitos educativos y comunicacionales (UNLP).

## Transitar la Escenografía: Procesos didácticos de formación en la UP.

Carlos G. Coccia (\*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** Durante el último año de la carrera de Escenografía, la materia "Escenografía V" busca generar un espacio formativo que motive la investigación del espacio y del objeto teatral, promoviendo la búsqueda de nuevas alternativas expresivas y simbólicas. Transitando la noción de escenógrafo autor, se abordan tres ejes fundamentales: la experimentación morfológica, la poética del espacio y la realización escenográfica, integrando diseño, nuevas técnicas y tecnología.

Concluye en una instancia de exposición colectiva con un hilo conceptual unificador, posibilidad que plantea ciertos desafíos clave para la carrera al profundizar la calidad, el diseño, la construcción y la terminación del objeto escenográfico.

**Palabras clave:** escenografía, teatro, enseñanza

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 83]

### Porqué una didáctica que promueva la investigación: La escenografía contemporánea en tránsito

Durante las últimas décadas se ha producido una profunda transformación cultural en las artes escénicas en general que sin lugar a dudas modifica el panorama y los alcances del mundo de los escenógrafos.

Nuevas tecnologías, nuevos formatos y nuevas plataformas comunicacionales, entre tantos otros cambios, modificaron para siempre el panorama teatral, artístico en general y del espectáculo, particularmente.

Este proceso de cambio está otorgando a la escenografía también nuevas posibilidades de experimentación al