

El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemáticas

María Belén Escobar

belita044@hotmail.com

María Josefina Rodríguez

josefinatrodriquez@gmail.com

Licenciatura en Teatro

Directora de TFL: Lic. Daniela Martín

Co-Directora de TFL: Lic. Lilian Mendizabal.

Beca de Finalización de Estudios Académicos otorgada por el Instituto Nacional del Teatro.

Resumen

El monólogo existe desde los orígenes del teatro, por lo que su conceptualización y usos han ido variando en la historia de acuerdo con el contexto sociopolítico. Lo cual generó una definición canónica que pesa sobre el mismo: un parlamento en una obra de teatro en la que habla un solo personaje (habitualmente interpretado por un actor) sobre sus reflexiones o sus sentimientos íntimos. El problema es que este concepto no es suficiente para explicarnos lo que sucede con los monólogos hoy. En el teatro contemporáneo existe una fuerte presencia de los mismos, por lo que su definición se complejiza y nos plantea la necesidad de aproximarnos a una nueva forma de pensarlo relacionado a las diversas propuestas escénicas actuales.

Decidimos indagar en las convenciones que lo rigen, operaciones y problemáticas para comprender su funcionamiento. Las cuales también problematizan las convenciones propias del teatro: se derrumba la cuarta pared, se cuestiona el efecto de denegación, plantea un desafío para el modo de construir personajes y ficción. Al ser empleado

como recurso teatral, adquiere la cualidad de existir sólo cuando sucede: el monólogo es en tanto acontecimiento.

Trabajamos con el texto **Habla** de Aimar Labaki, constituido por monólogos, para lograr una obra de teatro que a la vez que diera cuenta de nuestra propuesta conceptual. En ella, se plantea el deterioro de las relaciones humanas expresado en el habla: individuos que no consiguen respuesta. El límite de ese decir, se materializa en la ausencia, manifestando la problemática de la presencia del otro; aspecto que también es fundamental en la teatralidad.

Debido a que no hallamos mucho material sobre este tema, podemos considerar este trabajo como un aporte que, lejos de estar concluido, abre las puertas a nuevos interrogantes que pueden generar otras líneas de investigación sobre monólogos.

Palabras clave: monólogo – convenciones – recurso - teatro contemporáneo – puesta en escena.

*Entre quien da y quien recibe,
entre quien habla y quien escucha,
hay una eternidad sin consuelo.*

Roberto Juarroz

Introducción

En este artículo expondremos nuestro Trabajo Final de la Lic. en Teatro, el cual consiste en una investigación teórico-práctica que conlleva una puesta en escena. Nuestra propuesta es una indagación sobre el monólogo contemporáneo en su dimensión escénica, que acabó en la presentación de la obra "Habla", dirigida por Belén Escobar y con las actuaciones de Guillermo Baldo, Diego Trejo y Josefina Rodriguez.

En las obras de teatro actuales, observamos una fuerte presencia del mismo que provoca una intensa relación con el espectador. Lo que llevó a preguntarnos ¿Dónde radica la potencia, la fuerza de los monólogos? ¿Por qué son un importante recurso en las construcciones teatrales de nuestro tiempo? ¿Qué percibimos que sucede durante un monólogo?

A su vez, nos interesaba trabajar con el texto "Habla" del dramaturgo brasilero Aimar Labaki que emplea el monólogo en su estructura dramática, y genera desde allí personajes que se *hablan* sin emplear el diálogo convencional, lo cual despertó nuestro interés en cómo llevar a

escena esa propuesta de diez monólogos consecutivos.

Por otra parte, al buscar material de estudio, nos encontramos con que las investigaciones sobre el monólogo en el teatro, desde el punto de vista espectacular y no literario, son escasas. Estas situaciones nos movilizaron a trabajar en su funcionamiento, pensándolo como recurso teatral, mediante la puesta en escena de una obra que lo emplea exclusivamente.

La presencia del monólogo en el teatro occidental es histórica. Podríamos decir que existe desde que lo reconocemos en el teatro griego y en todas las corrientes artísticas se advierte su escenificación. A lo largo del tiempo, se ha generado la concepción canónica que pesa sobre el mismo: un parlamento incluido en una obra en la que habla un solo personaje (habitualmente interpretado por un actor) sobre sus reflexiones o sus sentimientos íntimos. El problema es que esta definición se aleja de lo que sucede con los monólogos llevados a escena hoy. Como varios autores señalan, en el teatro contemporáneo habitan cada vez más obras que lo utilizan y cuyo tratamiento da lugar a diversas formas expresivas. Por lo tanto, su definición se complejiza y nos plantea la necesidad de pensarlo a partir de cómo funciona en cada obra en particular, más que en la creación de un paradigma que (de manera ilusa) intente unificar las infinitas posibilidades que como recurso, nos brinda.

En la actualidad, asistimos a nuevas y variadas formas de concebir el teatro que cuestionan la representación. Oscar Cornago en su artículo "*¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la teatralidad*" nos plantea que

ya no es el mundo visto como una escena representada, sino como un mecanismo que produce representaciones (...) la pregunta ante una representación (...) ya no es, por tanto, el *qué significa*, sino, el *cómo funciona* (2005:11)

Es por eso, que para comprender y reflexionar sobre el funcionamiento del monólogo, investigamos sobre su conceptualización para vincularla en la práctica, con la exploración de distintos abordajes escénicos con el objetivo de producir un espectáculo. Hallamos que son las convenciones en torno al monólogo, las que permiten que lo reconozcamos como tal y que en el límite de sus operaciones podemos repensarlo en tanto recurso para la puesta en escena.

En este marco, surgió el interés de trabajar con el texto "Habla" del dramaturgo Aimar Labaki, que plantea el deterioro de las relaciones humanas expresado en el habla de las personas. Estos individuos intervienen en ella sólo cuando hablan, y al hacerlo evidencian la búsqueda del otro que nunca responde, poniendo de manifiesto la soledad en la que se encuentran. De esta manera se revela la problemática de la presencia del otro. Lo que constituye también uno de los

aspectos fundamentales que da lugar a la teatralidad.

En la puesta en escena, estos planteos se exponen al espectador, evidenciando que se requiere de su presencia para que el teatro suceda. "Habla" nos presenta así, un doble anclaje: la necesidad del vínculo entre actor y espectador, y la necesidad del vínculo entre las personas. La soledad puesta en jaque.

Conceptualización del monólogo a través del tiempo

El monólogo es un recurso que identificamos tanto en la literatura como en el teatro occidental y que está ligado a un tipo formal de construcción discursiva.

Si bien se legitima recién hacia el siglo XIX, su empleo es reconocible desde los orígenes del teatro. Como señala Fobbio en "*El monólogo dramático: interpelación e interacción*" (2009), desde los griegos hasta la actualidad, sus componentes y definiciones se han transformado: no es propio de ninguna corriente estética ni de un único contexto sociopolítico, sino que muta para ampliar su significado dependiendo de las exigencias de cada época.

Sin embargo, más allá de las variaciones en el concepto, se ha conformado una definición canónica del monólogo, que lo considera como el parlamento dentro de una obra teatral,

introducido por un personaje que está solo en escena y se dirige a sí mismo; como una reflexión interna expresada en voz alta. Pero ese "un" o "solo" que surge de la definición etimológica, ¿se refiere a un actor, un personaje, un cuerpo, una voz?

Beatriz Trastoy en "Teatro Autobiográfico: los unipersonales de los '80 y '90 en la escena argentina" y Fobbio coinciden en que, si bien es difícil precisar su origen, podemos asociar su inicio con el de la tragedia griega, que se constituía por el "discurso entre un personaje y el coro" (Trastoy, 2002:60) y se considera que fue Thespis (Grecia, siglo VI a. C.) el primer dramaturgo en emplearlo.

En el SXIX logra ser legitimado como género ya que deja de ser una parte de la pieza que "detenía la acción", sino que comienzan a existir obras dramáticas que lo emplean exclusivamente.

El quiebre fundamental se da en el siglo XX con el proceso que desencadena dos guerras mundiales. Otra visión del mundo y de la relación del hombre con el lenguaje toma lugar. Lo que también repercute en el teatro y su vínculo con los textos dramáticos. En este contexto, Bertolt Brecht introduce un viraje conceptual para el teatro y para el monólogo. Se replantea la idea de identificación entre actor y personaje, para pensar en el distanciamiento entre ambos, de manera que el actor tome distancia crítica del personaje y pueda opinar sobre él. Se trata del actor que "está

haciendo de Hamlet" y no "que es Hamlet", otorgándole la posibilidad de posicionarse políticamente sobre el personaje. Dicha técnica se desarrolla a partir de diversos elementos que evidencian que la obra teatral reflexiona *sobre* la realidad más que reproducirla. Se abandona la función catártica y se plantea la razón como forma de análisis; el hecho teatral se construye junto al público. Su función es ser didáctico y reflexionar sobre el contexto sociopolítico para modificar la realidad. El distanciamiento brechtiano fue el registro actoral que elegimos trabajar para nuestra puesta, para que los personajes no se consideren como "entidades ficcionales" (Trastoy 2007:68).

Retomando la dificultad de conceptualizar el monólogo, Sanchís Sinisterra en su artículo "*El Arte del Monólogo*" (2004) nos plantea ¿de qué hablamos cuando hablamos de monólogo? Porque podemos identificarlo cuando lo vemos o leemos pero a la hora de definirlo operan muchas perspectivas heredadas de diversas corrientes que no son suficientes para dar cuenta de lo que sucede con ellos en la actualidad.

Especificidad y relación con el diálogo

Empleando la noción de Bobes Naves de que el discurso dramático es y debe ser autosuficiente por no necesitar una explicación (por lo que existe por sí mismo), Fobbio enmarca al monólogo como texto dramático dentro de esta noción, rescatando su *autosuficiencia* ya que

posibilita un acontecimiento en un aquí y ahora donde se relacionan actor y espectador.

Muchas veces se dice que el monólogo es la enunciación de un personaje en soledad, pero el dramaturgo Sergio Blanco refuta esa idea al sostener que en el teatro el actor siempre se dirige al espectador: por más que el personaje se encuentre solo dentro de la situación planteada, el espectador está presente, y lo que se dice siempre lo interpela. Por ello afirma que "la palabra teatral es forzosamente dialogística" (2008:11): directa o indirectamente, existe una especie de diálogo con el público. Lo que Trastoy llama "diálogo travestido" (1998). En apariencias no se está hablando con nadie, pero el acto de hablar siempre supone que está dirigido a alguien, aunque no responda. Sobre todo en el teatro, donde la presencia ineludible del espectador siempre constituye un receptor que estructura el discurso. Trastoy también advierte que se trata de una palabra que configura un interlocutor, aun cuando es a uno mismo como construcción de otredad. Ambos afirman que, por más que el monólogo provenga de una interioridad expresada en voz alta, es un acto de apertura (2002:52), un llamado al diálogo.

Fobbio emplea la noción de "diálogo travestido" para proponer que la comunicación con el público se produce mediante la *interpelación e interacción* (términos tomados de los estudios de la Escuela de Palo Alto), que le

otorgan autosuficiencia al monólogo (2009:32,33). Entonces reconocemos que los monólogos del texto "Habla" son autosuficientes porque permiten la construcción de una ficción más allá de la dramaturgia. De hecho, a partir de la experimentación escénica con estos textos, surgió la propuesta meta-teatral que describiremos luego. Y como los personajes dialogan solo mediante los diferentes monólogos, en "Habla" podríamos decir que se da un "diálogo travestido" ya que constituye la manera de comunicación entre los personajes.

Del efecto de denegación

La denegación es la operación que el público realiza gracias a la cual puede reconocer que lo que sucede es real, pero es una realidad artificial, en donde actor y espectador se encuentran, pero que no existe más allá de ese acontecer (Ubersfeld, 2006:31). Es por el efecto de denegación que se crea la "ilusión" de la ficción: creemos que lo que estamos viendo en escena es real, aunque sepamos que está armado. Sucede realmente y ese universo existe sólo en ese aquí y ahora.

Según Blanco, el proceso de denegación entra en conflicto cuando se pone un monólogo en escena porque el actor se dirige sin intermediaciones al espectador; se corre ese velo ilusorio para hablarle. De esta manera se enfatiza

la relación entre ambos, por sobre la construcción de una situación ficcional del hecho teatral. Hans Thies-Lehmann, expone que los monólogos refuerzan la percepción de lo que sucede en el teatro como un acontecimiento real (situación de encuentro), más que como un universo dramático imaginario. Explica que en una obra de teatro podemos reconocer dos clases de ejes comunicacionales: uno *intraescénico*, el de los personajes entre sí en la ficción, y el otro, la comunicación entre lo que sucede en escena y el lugar del público (en el sentido físico, de ubicación), el *eje teatron*. En los monólogos, el *eje intraescénico* retrocede respecto del *eje teatron*. Lo que genera que la dimensión ficcional disminuya su presencia reforzando la dimensión no-ficcional para alcanzar una nueva cualidad teatral. Señala que el teatro, cuenta con un "sistema comunicacional externo", que es el del actor en relación con el espectador (como situación real en la que el teatro los coloca). Entonces, a través del monólogo, ese sistema puede desarrollarse sin la necesidad de la construcción de un "sistema ficticio de comunicación interna". Es decir que puede haber teatro a partir del encuentro entre actor y espectador, relacionados por la palabra casi sin que sea necesario generar un mundo ficcional para comunicarse (Pfister en Lehmann, 2006:128).

Lehmann dice que en el teatro contemporáneo, presenciamos muchas veces

puestas en escena que no son monólogos –en el estricto sentido del término- pero sí construidas a partir de sus estructuras o características (2006:125).

Acerca de esta *nueva cualidad teatral*, podemos relacionarla con lo que propone Cornago en su libro "*Políticas de la palabra*" (2005). Las corrientes de pensamiento del último siglo reconocen que la propiedad pragmática de la palabra teatral -que promueve el encuentro-, conduce a una "situación escénica unida a una cualidad performativa" (2005:74). Este aspecto sería el que toma el monólogo contemporáneo: el de la palabra como acontecimiento. La interpelación al espectador no siempre es estrictamente directa, y esta cualidad performativa de lo que se dice, genera una oscilación entre el personaje como entidad ficcional y el actor develando los mecanismos de lo que se desarrolla en escena.

Como sucedió en nuestra investigación escénica, ciertas modalidades de interpelación provocan una relación más directa y cruda con el espectador. Situación ligada al derrumbe de la cuarta pared: cuando se procede a su ruptura, el actor se acerca al público, se evidencia su presencia y que son igualmente necesarios para ese acontecer escénico. Por eso disminuye el efecto de denegación, ya que se cuestiona el grado de artificialidad de la escena.

Monólogo y teatralidad.

Como dijimos antes, el monólogo dificulta la denegación y juega con el límite entre realidad y ficción del hecho teatral. Considerando que el efecto de denegación es uno de los funcionamientos principales del teatro para conformar la ficción, el monólogo opera sobre una de las características de la teatralidad.

En este trabajo, tomamos la noción de teatralidad expuesta por Óscar Cornago en su artículo publicado en la revista especializada *Telón de Fondo*: "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad" (2005). Enuncia que a partir de la Modernidad, la realidad se concibe como algo en permanente construcción, lo que implica que se transforma en el devenir de su desarrollo; por ello la cultura, y específicamente el teatro, son vistos como un proceso más que como un resultado. Así identifica tres aspectos que construyen teatralidad en los que identificamos distintos vínculos con el monólogo:

1. *La mirada del otro.* Para que exista la noción de teatralidad es imprescindible la mirada de un tercero, puesto que sólo acontece cuando es presenciada en un tiempo y espacio. No hay teatralidad sin la mirada del otro. Este aspecto está estrechamente ligado al monólogo, ya que, como vimos antes, existe en la medida que haya otro presente, sea este o no el destinatario directo de ese texto.
2. *El hecho teatral como proceso.* Una obra de teatro "sólo tiene realidad mientras está funcionando" (2008). Como el principal objetivo es que sea vista por otro, sólo se percibe en el momento que está sucediendo; ese carácter de acontecimiento implica poner de relieve el funcionamiento del mecanismo teatral. El monólogo es justamente, una manera de poner de manifiesto la construcción artificial del teatro, porque al cuestionar categorías como la cuarta pared o al efecto de denegación, deja al descubierto que lo que se dice y hace en escena ha sido construido para que el espectador lo perciba. Al ser empleado como recurso teatral, adquiere la cualidad de existir sólo cuando sucede: el monólogo es en tanto acontecimiento.
3. *El fenómeno de la representación.* El autor toma la teatralidad como una "mirada oblicua sobre la representación". Se trata de presentar la representación de algo: desnudar la máquina representacional en el momento en que sucede. Lo que el espectador halla placentero al presenciar el hecho teatral, es poder tomar consciencia, mediante la mirada, del mecanismo de representación que se desarrolla. Ese funcionamiento es el que emprende el actor a través del monólogo para hablar al

espectador. Lo importante es que el fenómeno de la teatralidad se vuelva visible y eso es posible cuando se lleva un monólogo a escena.

Esta dinámica tiene lugar gracias a la "distancia de teatralidad" entre lo que se ve y lo que está escondido tras ello. Al exponer mecanismos de funcionamiento de la realidad, sucede algo que está oculto en su materialidad, también percibido en el acontecimiento. La teatralidad sería el vacío que surge de la tensión entre lo que se ve y lo que no, y ese hiato sólo puede ser percibido por la mirada de otro, mientras sucede la representación. La realidad no es aquello que se representa, sino lo que el proceso de representación manifiesta

la verdad semiótica de la primera representación (...) queda desvelada como un engaño al lado de la verdad performativa de la teatralidad (Cornago, 2005:7).

El monólogo tiene la capacidad de poner en evidencia que la obra se trata de un proceso a la vez que enfatiza la necesidad de la mirada del otro para poder desarrollarse. Pavis dice al respecto:

el monólogo revela la artificialidad de la representación teatral y el rol de las convenciones para el buen funcionamiento del teatro (1980:319)

Esta es una de las principales conclusiones a la que arribamos: que las convenciones del

monólogo surgen en el hiato que se produce cuando entran en fricción con las convenciones del teatro mismo. Esa fricción genera la potencia del monólogo en el teatro.

Elección del texto dramático

Elegimos la obra "Habla" (2002) del dramaturgo brasileiro Aimar Labaki. Traducido por Daniela Bobbio. Nos resultó interesante que fueran sólo monólogos y sus personajes desesperados porque no logran encontrarse con el otro y por ende, con ellos mismos. Buscamos cuestionar el deterioro de los vínculos manifestado en el habla, ya que la configuración de este último tiene que ver con el modo con el que construimos nuestro pensamiento. Además, el texto habla del proceso que se atraviesa para la creación de una obra y de una tesis (en palabras de Labaki) que se vincula directamente con momentos posibles durante la resolución de un Trabajo Final de Licenciatura como el que llevamos a cabo. En distintos niveles, "Habla" se nos presentaba desafiante.

Reconocimiento de las convenciones escénicas del monólogo

"Habla" como texto dramático, emplea el monólogo en el armado de su estructura (con una propuesta fuertemente narrativa). Estos dos componentes nos llevaron a preguntarnos: ¿qué

queremos trabajar del monólogo?, ¿qué nos interesa del mismo?

Para reconocer sus convenciones analizamos qué sucedía en diferentes puestas en escena de monólogos, valiéndonos de nuestra experiencia personal como espectadoras, y de material fílmico de obras contemporáneas. Las observaciones parten de lo que sucede durante el hecho teatral, para despegarnos del carácter literario y avanzar hacia un planteo desde la escena.

Identificamos como las principales convenciones: presencia de un solo actor que interpreta uno o varios personajes, la ubicación del mismo en el centro del escenario, puestas escenográficas sencillas así como empleo de pocos objetos y derrumbe de la cuarta pared.

Para poder analizar los espectáculos, consideramos a un grupo como *convencional* ("El Cetro" de Renzo Fabiani, "El Anzuelo" de Marcelo Massa), y a otro como *no convencional* (KyS y Man in Chat de Jorge Villegas; "Sonamos" de Echeverría y Lozada; "Decadencia" de Steven Berkoff). En el primero, nos referimos a cuando el tratamiento del monólogo funciona bajo la concepción canónica previamente desarrollada. En el segundo caso, a puestas que juegan en el límite de esta noción, dando lugar a la afirmación de Sanchís que enunciamos al principio: la idea clásica es escueta respecto de lo que sucede en la escena contemporánea. En esta segunda categoría

inscribimos nuestro trabajo, ya que justamente nuestro interés es problematizar el tratamiento escénico / actoral del monólogo.

En el trabajo actoral de las obras convencionales, los monólogos son llevados a escena por un solo actor, respondiendo a la identificación mimética con el personaje. En las no convencionales, se da lugar a que un actor sea varios personajes que pueden o no, hallarse cohesionados por una unidad temática y/o narrativa. También hay personajes desdoblados en varios actores. Incluso hay directores que plantean la noción de no-personaje, es decir de actores que construyen en escena como portavoces. En otros casos una voz en off constituye el personaje o el monólogo, sin necesidad de estar presente a través de un cuerpo humano. Cuando hay más de un actor en escena, se dan dos posibilidades: una es que no comparten ni interactúen directamente en el desarrollo en escena; la otra es que, entre dos o tres, construyan el soporte o lo que surja a partir de lo que uno de los actores esté diciendo.

También hallamos convenciones en el tratamiento del espacio, escenografía y luces. En los espectáculos convencionales tomados para el estudio, observamos muchos sin un planteo escenográfico complejo, como en "El Cetro" de Renzo Fabiani, generalmente es un actor iluminado en el centro del espacio que puede utilizar algunos objetos. En las obras no convencionales, como "KyS" de Jorge Villegas los

elementos escenográficos que se presentan no son muchos, aunque sí contundentes. Por lo que aún cuando hay un diseño escenográfico, se sigue enfocando el trabajo del actor con el texto.

La construcción escenográfica se corresponde con una decisión relacionada con el empleo del texto como una herramienta fundamental para la construcción del espacio ficcional. Pero como dice Trastoy "si el monólogo es para el autor y para el actor (...) un desafío creativo, no lo es menos para el espectador, quien debe jugar con una ficción que se constituye y se desvanece ante su mirada" (2002:56-57).

Esto mismo sucede con el tratamiento espacial: los lugares aparecen y desaparecen constantemente a medida que el texto o las acciones hacen referencia a ellos. Quizás porque muchas veces el actor suele tener una función de narrador (aún cuando lo hace mediante un personaje) que se comunica directamente con el espectador, entonces al evocar una situación determinada, genera ficción, llevándolo a ese espacio sugerido, y trayéndolo de vuelta al dirigir nuevamente la mirada al público, y continuar el relato en el espacio de la sala.

Otro punto es el de la ubicación espacial del actor (sobre todo cuando no se emplea escenografía). Observamos que las puestas más convencionales tienden a ubicar al actor al centro de la escena. A veces es sólo el punto de partida para iniciar un recorrido espacial más amplio o

diverso. Pero en muchos casos, el actor trabaja desde ese centro, sin generar trayectorias. No porque tenga que hacerlo, de acuerdo a cada obra será o no necesario. El asunto es que a veces pareciera que no se han explorado otras opciones y se focalizó la mirada en un actor en ese lugar; y el problema que identificamos es que esto puede quitarle posibilidades de expresión; sobre todo si lo contrastamos con obras no convencionales donde la apertura a nivel espacial, genera otras situaciones y dinamiza la escena. Consideramos entonces que la ubicación central del actor en el espacio es una convención. Esto se radicaliza en unipersonales, en los que el lugar donde se encuentra el actor y/o personaje es algo indeterminado.

El tratamiento de la cuarta pared es también fundamental en las convenciones. Su empleo se corresponde con una idea de teatro ligada al naturalismo en la que el espectador es un voyeur que observa lo que sucede, mientras que quienes actúan, lo hacen como si hubiera un muro que los separara. Es una convención, que entra en conflicto cuando se pone un monólogo en escena porque tiende a derrumbarla. Aunque el actor está inmerso en la ficción, se dirige al espectador por el carácter dialógico propio del habla. A través del monólogo, actor y espectador se acercan, por ello es necesario ir más allá de la noción de la cuarta pared para potenciar su efecto comunicacional. Desde el lado de la actuación, pareciera suficiente

mirar al público para tirar abajo ese muro; y una vez que se concreta, se pone en marcha un mecanismo de relación intensa con el espectador, y ese vínculo debe sostenerse hasta el final.

La postura que se tome respecto de la cuarta pared está subordinada a los objetivos de la puesta en cuestión. En nuestro caso, al plantear la puesta como actores que quieren hacer la obra pero se ven interrumpidos por los estados que cada uno atraviesa, decidimos *romperla* para entablar una relación directa con el espectador, a tal punto que por momentos la obra pareciera "correrse" de la ficción.

Las convenciones en la puesta de "Habla"

Luego de identificar las convenciones del monólogo que operan en escena, planteamos problematizarlas en nuestra puesta para crear una estructura que nos posibilite generar un lenguaje propio a partir del uso del mismo.

La primera que tomamos fue la que supone la presencia de un solo actor en escena. Allí nació la idea de trabajar con más actores: Guillermo Baldo, Diego Trejo y Josefina Rodríguez¹. Esto nos aportó mayores posibilidades de exploración en la escena, ya que pusimos a prueba lo que sucedía con cada actor y el texto, así como a la relación entre ellos. También tomamos el modelo de otras obras que se

realizaron con la misma cantidad de actores, como por ejemplo "Tr3s" (2003) de La Resaca, o "El Anzuelo" (2011), en las que observamos que se generaba una dinámica que nos interesaba indagar.

Como en todo proceso de creación, comenzar con la construcción de la obra ya es problemático. Además, en el texto hay nueve personajes, por lo que primero pensamos que al trabajar con tres actores, cada uno podría encarar tres diferentes, y designamos personajes para cada actor cuidando que no se repitiera la misma secuencia. Empezamos por Diego con el ACTOR, Guillermo con la ESPOSA y Josefina con el DIRECTOR. Los trabajamos individualmente, proponiendo distintas maneras de esbozar cada uno. Por la estructura dramática de la obra, los nombres de los personajes pasaron a ser los de las escenas. De esta forma evitamos que el actor se identifique con el personaje, y decidimos llamarlas: *personaje-escena*. Por lo tanto, la asignación arbitraria de un personaje para cada actor, fue dejada de lado, para dar paso a un trabajo de construcción conjunta de cada una de estas escenas. Así, tomamos a los personajes como actores que se relacionan a través de los textos. El resultado fue el trabajo en dos grandes grupos (más allá de las situaciones particulares). Por un lado, las escenas en las que cada uno realiza un monólogo entero como son los casos del ACTOR, DIRECTOR, AUTOR, PSIQUIATRA,

ORIENTADOR, y ADOLESCENTE. En el otro grupo, dos o tres actores emplean en la misma escena el mismo texto, como ocurre en ESPOSA, PRESENTADOR DE TV y PAPÁ.

Con el ACTOR, DIRECTOR y AUTOR comenzamos como si se tratara de un monólogo convencional. Una luz cenital al centro del espacio designa el lugar que ocupa cada actor al momento de hacer su parte. Cada vez que uno finaliza, se hace un apagón para que se ubique el siguiente. La idea fue sentar la base sobre el concepto canónico para desmenuzarlo en el desarrollo de la obra. Así se construyó una estructura para romperla después, como si dijéramos "vamos a mostrarles tres actores que desarrollan monólogos". Sin embargo, para llegar a este planteo, atravesamos un conflicto. En una primera instancia, solamente el ACTOR desarrollaba el monólogo de manera convencional, e inmediatamente pasábamos al DIRECTOR y luego al AUTOR planteando un quiebre en el que todos los actores intervenían en las acciones y hasta en los textos del que se estuviera realizando. Las escenas funcionaban y eran interesantes, pero la idea de monólogo convencional no llegaba a instalarse. Apenas se presentaba, ya se estaba intentando romperlo. Nos concentramos tanto en la ruptura, que olvidamos que era necesario mostrar qué íbamos a romper. Por eso decidimos que los tres primeros *personaje-escena* serían encarados

convencionalmente. De esta forma, los monólogos no convencionales cobraron mayor potencia. Además cada *personaje-escena* no es muy extenso por lo que tuvimos que desarrollar más de uno en este formato para poder señalar las principales convenciones.

Luego, en el caso del PSQUIATRA, a cargo de Diego, la situación propuesta no está planteada en el texto dramático. Este momento constituye el quiebre principal de nuestra puesta por dos motivos: por un lado, los actores pasan a ser personajes en sí mismos y la ficción es la de estos tres intentando llevar a cabo la obra (en el sentido de la obra dramática); por el otro, es la primera ruptura de las convenciones porque Diego se va del espacio escénico para desarrollar su monólogo afuera, y los otros quedan frente al público. Se empieza a desdibujar la frontera entre la ficción y la supuesta realidad. Lo que sucede es que, mientras el AUTOR está finalizando su parte, suena un teléfono celular, que desconcierta a los actores (y también al público) hasta que Diego va a atenderlo, demostrando que es suyo. El actor decide contestar fuera de escena pero continúa hablando, emplea el texto. Observamos que no es tan importante lo que dice el monólogo en sí, sino la situación que genera el hecho de decidir establecer esa comunicación telefónica *fuera* de escena. Vemos, el aspecto pragmático de la palabra que plantea Cornago, porque el hecho de tomarla para emplearla fuera de lo establecido

como espacio de la obra, genera un acontecimiento que provoca una fisura: ¿lo que sucedió es parte de la obra o el actor Diego decidió atender su teléfono en medio de la misma?

Cuando Diego se va, los otros quedan frente al público sin saber cómo sostener la situación, como si la obra realmente hubiera sido interrumpida para atender un asunto personal. Luego, retorna a su lugar y le toca enfrentar a sus compañeros que atravesaron un momento de tensión. Esto también nos permitió producir la doble ficción: un espectáculo donde tres actores están haciendo una obra. En este planteo, Guillermo se enoja por la actitud de Diego y comienzan a discutir. Mientras, Josefina intenta intervenir pero al advertir la presencia del público, decide continuar con otro de los monólogos previstos. Desde la desesperación y en medio de la discusión, usa el texto del ORIENTADOR. De pronto, Diego y Guillermo notan que ella ha continuado con la obra, pero Guillermo sigue desarrollando una creciente tensión que estalla e interrumpe a su compañera, dando paso a la ESPOSA, que analizaremos en el otro grupo. El último *personaje-escena* que pertenece a esta categoría, es ADOLESCENTE. Luego de que intervinieron Guillermo y Diego con el PRESENTADOR DE TV, Josefina dice el texto como si acabara de verlos en la televisión. Como en el PSQUIATRA, se reconoce que hay un interlocutor,

pero nunca se lo escucha ni se lo ve. Es también un abordaje convencional en la actuación, porque se representa a un adolescente en la forma de hablar, gestos y movimientos; de todas maneras el contexto que viene desarrollando la obra, desarticula la identificación actoral. El último *personaje-escena* que pertenece a esta categoría, es el ACTOR. La obra termina con el mismo personaje que la empieza, por eso este monólogo sólo lo emplea Diego, pero los tres están en escena. A su vez, vuelven a traspasar el límite espacial, ya que se acercan mucho al lugar del espectador y le hablan, mirándolo.

En el segundo grupo nos encontramos con los textos encarados por más de un actor. En ESPOSA, Guillermo continúa con aquello que mencionamos en el primer grupo: luego de que Diego vuelve de atender el teléfono en medio de la obra -lo que genera la discusión con Guillermo- y Josefina intenta salvar la continuidad de la misma con el texto del ORIENTADOR, Guillermo irrumpe en la escena con ESPOSA utilizando esas palabras para descargar su propia ira ante la situación que ha ido creciendo. Entonces, operamos sobre otra convención: no es un personaje hablando de sí mismo al espectador, como lo plantea el texto dramático, sino que el actor se vale del parlamento para mostrar su propio estado. Para reforzar esta idea, el actor focaliza su discurrir en alguien del público, como si la persona a la que se dirige en la ficción,

estuviera allí. Primero se desplaza desde atrás y cruza el espacio hasta que lo detienen los otros dos para que no intervenga sobre los espectadores; igual quedan muy cerca de ellos y le habla a uno, lo señala y lo mira. Ese estado del actor funciona para el personaje, se retroalimentan: al actor alterado le sirven las palabras del personaje y el personaje funciona gracias al estado del actor. Además, los otros dos -también desde su rol de actores- intentan detenerlo hasta que este los derrumba y quiebra ese momento. Nuevamente se enfoca el segundo plano ficcional: es como si uno de los actores realmente se hubiera descontrolado en medio de la obra. Una vez que Guillermo parece calmarse, se produce un silencio incómodo entre los tres: la obra se interrumpió nuevamente por culpa de un actor. Guillermo continúa hablando al mismo espectador, pero hacia el final del texto Josefina lo interrumpe usando parte del texto de la ESPOSA en un registro actoral diferente y enfatiza su rol de actriz y "tesista" cuyo trabajo se ha salido de lo previsto. Acto seguido, anuncia al público que ella quería hacer esa parte y que después de que los otros actores "hicieron cualquier cosa", ella necesitaba una descarga. Reitera el procedimiento para hablar de sí misma y no del personaje ESPOSA.

Luego de este corte, Josefina continúa con la obra, ubicándose en el espacio para la escena siguiente. Pero Guillermo no lo hace, a lo que ella

insiste hasta que todos ocupan su lugar. Dan comienzo al PRESENTADOR DE TV, en donde el abordaje de la convención tiene que ver con el empleo del texto simultáneamente. El personaje está desdoblado en Guillermo y Diego pero ambos construyen una idea con el mismo texto. Este se superpone y no se entiende exactamente lo que dicen, porque lo que se busca es aturdir al público. Ya no el diálogo directo, sino una comunicación ruidosa. Hay una interrupción por parte de Josefina para alertar sobre un dato. El texto de Labaki fue escrito en el 2002 y en esta parte se hace referencia a un contexto situado en un futuro no muy lejano. En este marco menciona a Bin Laden como electo presidente de los palestinos y en el momento en el que fue publicada la obra, dicha personalidad no estaba muerta. Primero consideramos modificar el texto y reemplazar el nombre por otro. Pero nos dimos cuenta que era mejor aprovechar la coyuntura, señalando que está muerto y que los actores lo digan igual, por más que sean conscientes de que lo que están anunciando es falso. Es un elemento claro para emplear el distanciamiento actoral: en lugar de seguir con el personaje y reproducir el texto dramático, decidimos producir un corte con la intervención de la actriz que de pronto dice: "Bin Laden está muerto". Los otros responden que ya lo sabían, como en ese momento juegan el papel de los medios, quisimos hacer evidente que

no les importa repetir lo que les piden, aunque sepan que están equivocados.

Continuando con la problematización del monólogo encarado por un solo actor, la escena última de este grupo es la del PAPÁ. Este constituye otro momento experimental en el empleo del monólogo. Aquí trabajan los tres actores en el mismo *personaje-escena* y texto. Pero cada uno construye un PAPÁ distinto al mismo tiempo que arman una voz entre todos. El texto está fragmentado y se usa de tres formas distintas (correspondiente a cada actor). Diego usa oraciones quebradas, no termina de decir una que cambia a otra; por ejemplo, el texto dice:

Ya sé. Los juegos de palabras son la forma más baja del humor. Pero es todo lo que tengo para ofrecerte. Es mi tipo de humor. Además de este de acá, claro. Hace diez años que sufro de enfisema. Y todavía fumo dos etiquetas por día. No deja de ser gracioso. No lo largo porque no quiero, porque no puedo, porque tengo miedo; marcá la alternativa que te haga menos infeliz (2007:97).

En base a esto, el actor puede decir:

Es mi tipo de humor. No lo largo porque no quiero. Ya sé. Es mi tipo de humor. No deja de ser gracioso (2007:97)

Decimos que el actor *puede* decir porque improvisa en qué momento usa cuál, pero siempre tomando el texto dramático original como base.

Guillermo emplea oraciones completas pero en diferente orden al del texto. Y Josefina lo emplea tal cual está escrito hasta "Es más no sé quién soy en realidad" (2007:97). A partir de ese "pie", los tres pueden usar distintas partes del texto pero atendiendo a lo que construyen entre todos. Si bien hay una estructura pautada, luego de esa oración no establecimos un orden, sino que se deja librado a lo que suceda en ese momento: la escucha del otro es lo más importante. En base a ella, cada actor elige cuando decir su texto. Finalmente, cuando Josefina dice "Yo te amo. Hijo mío." (2007:98), todos saben que la escena acaba. Esa voz del PAPÁ fragmentada, en tres propuestas actorales distintas, se lanza hacia el espectador: se lo mira de frente, se le habla como el destinatario de la misma. Y lo interesante es que aunque digan lo mismo, se abren distintos sentidos. Se pone en evidencia que nadie les responde, que hablan a alguien, al hijo, pero no reciben su respuesta: no están solos porque el espectador también está presente pero lo que dicen no tiene réplica. Es la palabra solitaria de la que nos habla Sergio Blanco.

En resumen, el hecho de emplear más de un actor para trabajar con el monólogo, nos llevó a encontrar numerosas posibilidades de encarar su puesta en escena. Somos conscientes que jugando en este límite, es posible que algunos momentos dejen de percibirse como monólogos, pero en todo caso refuerza la hipótesis de que son un

potente recurso para poner en funcionamiento procedimientos teatrales.

Por otra parte, en el trabajo actoral observamos otro aspecto en relación al empleo del cuerpo. Si bien no lo consideramos como una convención, vemos que con frecuencia se utiliza la parte superior del cuerpo. Lo que no quiere decir que el resto no esté involucrado. Quizás porque la situación comunicativa del habla, subrayada por el trabajo con un texto dramático, muchas veces conduce a que los gestos y movimientos se concentren en el rostro, manos y brazos. Por eso nos planteamos que durante el proceso también teníamos que explorar en este sentido, para generar otras instancias y profundizar sobre diferentes maneras de expresión de la conjunción cuerpo-voz-palabra.

Otra convención es la de la utilización del espacio. Bajo este concepto, analizamos los recorridos espaciales y la escenografía, la ubicación del actor y el empleo de objetos.

En cuanto a la ubicación del actor, existe una tendencia a ubicarlo en el centro de la escena (ligado a la convención de que sea un solo actor.) Por eso en los tres primeros monólogos los actores comienzan en ese lugar que se modifica recién en el cuarto *personaje-escena*. En el resto de la obra, se descentra la utilización del espacio y se generaron recorridos que incluyen los laterales, la profundidad y aprovechan las relaciones proxémicas. Los primeros trayectos se delinearon

a partir de improvisaciones para luego seleccionar material. Quisimos resolver transiciones y cambios de escena a través del espacio, cuando en realidad son los acontecimientos los que nos llevan a intervenirlos. Así, lo que primero parecía arbitrario, nos sirvió de punto de partida para habitar la escena. El caso paradigmático fue el del *PSIQUIATRA*, cuando Diego atiende el teléfono.

Hay un aspecto más: el empleo de la cuarta pared. Como ya dijimos, el objetivo de la puesta define su utilización. Al mismo tiempo nos interesa explotar el carácter del monólogo cuando la derrumba: porque allí es cuando el procedimiento de construcción de ficción se problematiza. Es lo que produce, como dice Lehmann, que el efecto de denegación disminuya y se enfatice el teatro como lugar de encuentro. Como este es nuestro objetivo, el de evidenciar el encuentro entre actor y espectador a través de "Habla", decidimos no emplear la noción de cuarta pared y hablarle al público (ya desde el rol de actores o del de personajes). Por ello todos los monólogos de la puesta están dirigidos desde la mirada al espectador².

Con respecto a la escenografía, la propuesta está asociada al del diseño de luces. El mismo apunta tanto a crear ese lugar indeterminado en el que se encuentran los personajes del texto dramático, como a señalar la situación *real*: que en ese mismo momento

actores y público están en una sala de teatro independiente.

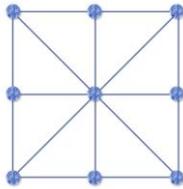
Metodologías para la construcción de la puesta en escena

Antes de empezar los ensayos, se realizó un análisis del texto dramático, en donde se trabajó con los actores para conocer a fondo la propuesta del autor, más allá de que la intención no era la de "reproducirlo". Sin embargo consideramos que es fundamental conocer en profundidad los materiales con los que se iba a trabajar para realizar la obra. Tomamos al texto dramático como un lenguaje más del que disponen los actores para concebir una puesta en escena. Para iniciar, asignamos un monólogo diferente a cada actor: PSIQUIATRA a Diego Trejo, DIRECTOR a Josefina Rodríguez y ESPOSA a Guillermo Baldo. Decidimos utilizar los ejercicios de Cheté Cavagliatto que se desarrollan en la Escuela de Medida x Medida para el trabajo de relacionar texto-cuerpo-voz. Una vez memorizado cada monólogo usamos el ejercicio "camino, camino, stop" que consiste en que los participantes se colocan en posición "neutro": el cuerpo se coloca en el eje, colocando los pies paralelos en una apertura del ancho de las caderas, de manera que la misma queda centrada, la espalda erguida sin tensión, los brazos relajados al costado del torso, el mentón paralelo al piso y la vista fija en un punto en el horizonte (lo que se

denomina vista ancha, que también implica un control de lo que sucede en el campo visual que se abarca sin la necesidad de tener que mirar). El objetivo es disminuir cualquier tipo de gestualidad en particular, como si el actor se pusiera en un punto cero para comenzar a trabajar sin estar condicionado de antemano. Luego de la señal del que coordina el ejercicio, los actores caminan hacia adelante al mismo tiempo, hasta que se les indique frenar, con la palabra "stop". Inmediatamente deben producir una actitud con el cuerpo en la que quedan congelados. Lo que se busca es potenciar la creación de posturas corporales no premeditadas, que surjan en el momento a partir del impulso que pone al sujeto en posiciones con una carga expresiva extra-cotidiana. Alcanzada una de estas figuras el actor tiene un instante para hacer consciente el estado de su cuerpo y de su respiración y desde allí, decir el texto. Se opera así sobre lo que se provoca con el cuerpo para darle un sentido a la palabra sin prestar atención, en primera instancia, al sentido literario de aquello que se enuncia. Es decir, el estado logrado es el que produce el sentido del texto. El desafío es hacerlo muchas veces porque generalmente se tiende a repetir las mismas clases de actitudes y la idea es que el actor expanda sus posibilidades expresivas para contar con más recursos a la hora de construir un personaje. Entonces los monólogos mencionados se usaron en este ejercicio y así comenzamos a generar

materiales para la construcción de las escenas. El paso siguiente es el de que esas actitudes sean dirigidas a otro de los actores presentes para entablar relaciones entre ellos, lo que también implica que se dirijan los textos. Se trata de la producción de estímulos individual y grupalmente. Estas consignas también ayudan a generar dinámicas para que los actores no se estanquen en una manera de expresión que muchas veces en el trabajo con textos se suele ligar con la forma que estos han sido memorizados.

Avanzando en el nivel de complejidad, desarrollamos "El cuadrado". Este consiste en establecer nueve puntos imaginarios en el espacio que forman un cuadrado



Cada punto representa un lugar que pueden ocupar los actores. Sólo puede haber una persona por punto. Las líneas indican los desplazamientos posibles.

Se establece el orden en el que cada uno ha de participar. Por ejemplo, comienza Diego, luego Guillermo y por último Josefina. Así, se ubican en alguno de los puntos; luego inicia Diego que, como en el ejercicio anterior, debe caminar

"en neutro" hacia otro de los puntos marcados en el esquema, que no esté ocupado por ninguno de los participantes. Cuando llega, produce una "actitud" dirigiéndola a cualquiera de los dos restantes y se congela allí. Diego no puede desarmar la figura hasta su próximo turno; cuando le toque continuar, deberá retomar el neutro para dirigirse a otro de los puntos y lanzar una nueva actitud. Este mecanismo se repite varias veces de modo que se trabaje sobre la reacción a los estímulos que se van generando. "El Cuadrado" también apunta a desarrollar la noción del espacio, ya que todos deben estar atentos a la ubicación de todos los participantes³. El desafío aumenta: los pasos siguientes implican no volver a la posición neutral, sino que hay que mostrar la construcción y deconstrucción de un estado al otro. Los estímulos entre los actores constituyen la materia para generar los cambios, entonces en el trayecto de un punto A hacia B se evidencia el mecanismo actoral empleado. La meta es poder construir matrices para crear escenas, a la vez que se refuerza la relación entre los actores y su presencia. El ejercicio exige un alto grado de presencia escénica y de escucha tanto interna (en el cuerpo-texto-voz de cada uno) como externa (atención a los estímulos, reacciones, ubicación en el tiempo y espacio).

Estos métodos sirvieron como puntos de partida para el trabajo con cada monólogo, como una manera de experimentar distintas

posibilidades con cada *personaje-escena*, para luego ponerlos en relación y probar su funcionamiento en conjunto.

Con respecto a la construcción del espectáculo "Habla", primero establecimos un plan de trabajo y un cronograma, de manera tal que administráramos el tiempo y la cantidad de ensayos. El objetivo era realizar el montaje de las escenas antes de la presentación preliminar y ensayar la obra completa varias veces para identificar las fallas estructurales. Primero nos planteamos trabajar en tres bloques de tres monólogos cada uno. Al mismo tiempo que una de las propuestas era estar todos en escena durante la construcción de cada parte por más que no hubiera una intervención directa. De allí que rompíéramos la noción canónica según la cual el actor que dice un monólogo está solo. Pero el trabajo en bloque sirvió solo para el primero ya que luego se procedió a desarrollar el montaje como un todo. Las propuestas de los actores fueron fundamentales porque generaron los cambios y produjeron estímulos para movilizar las escenas. Por lo que a poco más de la mitad del proceso ya realizábamos ensayos de la obra entera. Esto nos permitió poder identificar tanto los problemas estructurales como las operaciones relativas a las convenciones señaladas. En cada ensayo -de tres horas de duración- primero se ocupaban aproximadamente cuarenta minutos en el calentamiento de los actores; luego se dividía

en: la puesta en marcha de lo que se había construido hasta el momento y la otra en los ajustes y enfoques en distintos niveles. Esta estructura de los ensayos no siempre se empleaba de la misma manera, sino que se adecuaba a la necesidades particulares, que fueron: el trabajo actoral tanto de cada uno como de los tres en conjunto; la problematización de las convenciones del monólogo; la utilización del espacio; las relaciones proxémicas; la experimentación con objetos para decidir a cerca de su incorporación en cada escena; el empleo del texto, lo que comprende: su interpretación y la producción de sentido, la dicción, proyección de la voz, distribución de los monólogos.

A lo largo del proceso surgieron muchas maneras de llevar adelante los monólogos hasta que encauzamos las decisiones en una propuesta estructural. La misma consiste en abordar el espectáculo desde la situación de ficción dentro de otra ficción: se trata de tres actores que intentan realizar una obra pero supuestos accidentes interrumpen el desarrollo de la misma, obligándolos a "correrse" de la ficción que surge de la trama del texto dramático, para manifestar un plano que se superpone con lo que sucede a nivel real. Es decir, que una obra de teatro se está llevando a cabo. En el monólogo final se pone en evidencia que ese segundo plano ficcional en el que sucedieron imprevistos también es una construcción artificial para hablar del trabajo del

actor y de la importancia de la presencia y la mirada del otro para su existencia.

Esto también fue posible gracias a la constancia del trabajo cuya dinámica fue favorable para el desarrollo del proceso creativo. Sobre todo teniendo en cuenta que es propio del mismo entrar en conflicto permanentemente provocando nuevos desafíos. Por eso las decisiones más importantes fueron las de selección, ordenamiento y combinación del material producido.

Conclusiones

Creemos que la dificultad de definir al monólogo en términos contemporáneos puede relacionarse a las numerosas y diferentes modalidades que adopta en las obras que lo emplean. Acaso debiéramos pensar una noción renovada para cada puesta en escena.

Más aún si tenemos en cuenta que el concepto se modifica de acuerdo al contexto en el que esté inserto. Si como dice Cornago, asistimos a una época en la que el arte se interesa por los procesos más que por los resultados (2005) y el monólogo en el teatro nos lleva a reflexionar sobre sus procedimientos, quizás es por eso que observamos una creciente presencia de los mismos en la actualidad. Por lo tanto lo reconocemos como un recurso potente ya que nos permite trabajar la visión de teatro que nos interesa poner en juego como hacedores.

Por otra parte, si consideramos que el término convención significa "norma o práctica admitida tácitamente, que responde a precedentes o a la costumbre" (Diccionario de la Real Academia Española, www.rae.es), tomar conciencia sobre las que rigen al monólogo nos sirve para reconocer sus características. Así vimos cómo las convenciones ponen en jaque a ciertas convenciones teatrales: se derrumba la cuarta pared, el efecto de denegación es cuestionado, plantea un desafío para la construcción de personajes y ficción. Por ello, más que acatarlas como una frontera, preferimos pensarlas como punto de partida para el abordaje escénico. Construir *desde* esos límites. Consideramos importante que en un proceso de creación teatral no demos por sentado procedimientos anteriores, sino que lo tomemos como fenómeno, más que como una reproducción de tradiciones. Encontramos mucho material y posibilidades de expresión a partir del uso del monólogo gracias al trabajo desde sus operaciones, desde ese "*cómo funciona*" que plantea Cornago dentro de la noción de teatralidad.

En relación al texto, la impronta de la palabra como acontecimiento, pone en relieve que es más importante lo que genera y cómo actúa en determinadas circunstancias, que lo que dice en sí misma. Es posible decir más allá de lo que está escrito. Por ello creemos que desde el abordaje actoral, fue importante el trabajo con el texto

“Habla” desde su misma materialidad con la que se relacionan los sujetos (en los ejes intra-escénico y teatron) permitiendo generar distintos sentidos sobre la escena. Esto también fue posible gracias a la disponibilidad y versatilidad de los actores que produjeron numerosas e interesantes propuestas.

En cuanto a la temática que nos plantea la obra, podemos pensar que tanto la presencia de los monólogos como lo que sucede con las redes sociales, manifiestan en la sociedad una necesidad del decir que excede al hecho de recibir una respuesta, pero a su vez esta situación llega al límite cuando se hace necesaria la presencia del otro. El límite de ese decir, se materializa en la ausencia. Esa falta de un cuerpo que pretende ser mediatizado, puede ser la que genere la sensación de impotencia y angustia que se traducen en la soledad de los personajes. Aquella eternidad sin consuelo entre la palabra de uno y la escucha del otro de la que nos habla Juarroz. Al fin y al cabo, como dijimos en la introducción, la soledad se pone en jaque y nos hace pensar en que no podemos existir si no es en conjunción con los demás, así como en la importancia del teatro como encuentro. Como dice Marc Augé en una reciente entrevista publicada en el diario *Página 12*

No hay identidad individual o colectiva que pueda construirse sin el otro. La soledad absoluta es impensable. El

itinerario del individuo pasa por el encuentro con los demás (2011)

Notas

1. para una mejor comprensión del desarrollo del proceso, denominaremos a los actores por su nombre de pila. Cabe aclarar que esto también se traslada para hablar de la actriz que es a la vez una de las alumnas que participan en el presente trabajo final.
2. en sus diferentes modalidades de interpelación.
3. Aunque este no es el caso porque son sólo tres, puede suceder que al estar concentrados en los estados que aparecen y en el empleo del texto, se pierde de vista la ubicación en el espacio y se encierra a alguno de los participantes. Es decir, que se ocupan las posibles salidas de aquel que le toca seguir.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (2011), Para que hoy una revolución tenga lugar, debería situarse a escala planetaria. *Página 12*. Disponible on-line: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-181684-2011-11-21.html>. Última consulta realizada 2 de diciembre de 2011.
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama.
- BLANCO, Sergio (2008), *Escenas de Penitencias y Autopsias*. Córdoba, el Apuntador.
- BOBBIO, Daniela (2007), *Latidos Urbanos: nueva dramaturgia brasileña*, Córdoba, Comunicarte.
- CORNAGO, Óscar (2005) *Políticas de la Palabra*”. España, Fundamentos.

CORNAGO, Óscar: (2005) ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad, Telón de Fondo/Revista de Teoría y crítica teatral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Diccionario de la Real Academia Española disponible on line en://<http://www.rae.es>. Última consulta realizada el 10 de octubre de 2012.

DIP, Nerina (2010), Solo en la escena, Cuadernos de Picadero nº20, Buenos Aires, Instituto Nacional del teatro.

FOBBIO, Laura (2009), El monólogo dramático: interpelación e interacción, Córdoba, Comunicarte.

LEHMANN, Hans-Thies (2006) Postdramatic Theatre, Londres, Routledge.

PAVIS, Patrice (2008), Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, Paidós.

SANCHÍS SINISTERRA, José (2009), El arte del monólogo, TEATRO/CELCIT N° 35-36, Buenos Aires.

TRASTOY, Beatriz (2002), "Teatro Autobiográfico: los unipersonales de los '80 y '90 en la escena argentina, Bs. As, Nueva Generación.

UBERSFELD, Anne (2002), Diccionario de términos claves del análisis teatral, Bs. As., Galerna.