Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Más allá de las palabras: monólogo Rosa de Pablo Tatés

Autora: Manuela Gangotena

Tutor: Santiago Cevallos

Quito, 2017

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador

Reconocimiento de créditos de la obra

No comercial

Sin obras derivadas

creative commons

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN

Yo, Manuela Gangotena, autora de la tesis titulada "Más allá de las palabras: monólogo *Rosa* de Pablo Tatés", mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en la red local y en el internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación por parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.....

Firma.....

Resumen

Con este trabajo me he propuesto hacer un análisis de *Rosa*, monólogo escrito y actuado por el actor afrodescendiente quiteño Pablo Tatés quien, comprometido con su historia e identidad, ha encontrado en el periodismo, en la formación teórica y en el teatro sus herramientas para posicionarse en un lugar de resistencia, de rescate de la memoria y de militancia política.

El proceso de aproximación a mi objeto de estudio tiene dos momentos: el primero, consiste en el acercamiento a Pablo Tatés como autor y actor de *Rosa* y en el análisis de la manera como su lugar de enunciación está presente en su proceso creativo. Para complementar este análisis y dotarle de una mayor profundidad, la obra se ha puesto en diálogo con *Cajón de tomates*, monólogo creado por Tatés, posterior a *Rosa*, de tal forma que se comprenda mejor la manera como esta enunciación del autor-actor se hace presente en las obras creadas que, si bien responden a dos momentos distintos de la vida de Tatés, reflejan una misma intención y motivación del autor que se hacen evidentes en los elementos en escena. Además, para enriquecer esta reflexión, la he puesto en relación con postulados de algunos autores cuyo pensamiento aporta para contextualizar la experiencia de Tatés dentro del debate teórico y político –que se ha llevado y se lleva a cabo– en América Latina y el mundo.

El segundo momento consiste en un análisis pormenorizado de los elementos en escena en los que se vislumbra el discurso y los intereses de Tatés. Este análisis es el resultado de un proceso que va desde la observación de algunos ensayos, el diálogo y las entrevistas mantenidas tanto con Tatés como con personas implicadas, hasta el estreno de la obra.

Palabras clave: lugar de enunciación, posición-sujeto, estereotipo, afecto, memoria, olvido, afrodescendencia, teatro, monólogo, elementos escénicos.

Dedicatoria

Al pueblo afrodescendiente, esperando que este trabajo contribuya a visibilizar su valor, su resistencia y sus luchas.

A la gente comprometida con el arte, que trabaja día a día para poder decir de muchas maneras lo que la palabra no alcanza.

Agradecimientos

A Pablo Tatés, por ser ejemplo de lucha y creatividad, por acogerme en su casa y espacio y permitirme estar cerca de su trabajo. Por compartir su conocimiento y experiencia confiando en la lectura e interpretación que yo pudiera darles.

A Gina Saraceni, por su inteligencia, sensibilidad y generosidad con la que se involucró con mi trabajo de investigación ayudándome a conectar la teoría con la práctica y, sobre todo, a confiar en mi propia voz.

A Santiago Villacís, por su disposición para compartir conmigo su basta experiencia y conocimiento dentro del mundo del teatro y por ayudarme a aterrizar y contextualizar mis inquietudes.

A mis compañeros de la maestría, por su tenacidad, sensibilidad y camaradería.

Finalmente, a mi tutor, Santiago Cevallos, por la claridad y pertinencia con la que me guió en este proceso.

Índice

Introducción **8**

Capítulo uno

De qué manera el autor-actor, desde su lugar de enunciación, se proyecta en *Rosa* **12**

1.1. Contexto teatral de Pablo Tatés **12**

1.2. Trayectoria de Tatés **15**

1.3. Proyeccuón de Tatés en *Rosa* **17**

1.3.1. Rosa en el bus **17**

1.3.2. Importancia de *Rosa* **18**

1.3.3. Enunciación de Tatés **21**

1.3.4. Estereotipos y prejuicios de color **23**

1.3.5. Memoria en *Rosa* **26**

1.3.6. Elementos en escena: más allá de las palabras **27**

Capítulo dos

Análisis de la obra **29**

2.1. Rosa **31**

2.2. La sombra **33**

2.3. Máquina de coser **35**

2.4. La cartera **38**

2.5. Luz frontal **39**

2.6. La voz **43**

2.7. Otros personajes **44**

Capítulo tres

Reflexión en torno a los monólogos *Rosa* y *Cajón de tomates* **47**

3.1. Desarrollo de la obra **48**

3.2. Luz frontal **49**

3.3. La técnica actoral **51**
3.4. Los estereotipos **52**
3.5. El poder de los medios **53**
3.6. Rosa y Clotario: diferencias entre los dos personajes **56**
3.7. Aspectos político vs. Emocional **58**
3.8. La voz **59**
3.9. Los estereotipos en ambas obras **60**

Conclusiones **62**

Bibliografía **65**

Anexos

Introducción

Aún antes de comenzar los estudios de maestría, sabía que quería investigar sobre el teatro, debido a mi afición y experiencia en este campo artístico que hasta entonces había desarrollado.

En una primera instancia, las reflexiones giraron en torno a mi propia creación como coautora y actriz, para luego ampliarlas sobre el mundo del teatro en genral, accediendo a los debates contemporáneos en América Latina sobre cuestiones intrínsecas a este arte como una posibilidad de expresión, encontrando, además, la posibilidad de pensar el arte desde una dimensión política.

¿Por qué tomo a Tatés como tema de estudio? Gracias a sugerencias que surgieron en el aula supe de la existencia de Pablo Tatés. Conocí entonces que se encontraba en el proceso de creación de un monólogo –*Rosa*–, y de su compromiso –como afrodescendiente– con temas fundamentales vinculados con la identidad y con la denuncia de la discriminación y las injusticias sociales.

Surgieron entonces nuevas preguntas: ¿Cómo aportan estas reflexiones teóricas en la creación y en la misma práctica de un artista? ¿De qué manera las herramientas de las que dota la maestría en relación a situarse, a comprenderse dentro de un contexto producto de una construcción cultural, se visibilizan en la práctica artística? Estas y otras inquietudes se irán desarrollando en el primer capítulo del presente estudio.

Es necesario mencionar que un factor crucial para el posicionamiento político de Tatés es su experiencia como estudiante de la Maestría de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en el período 2013-2014. Según Tatés, la maestría enriqueció su reflexión en torno al tema de lo afro, a tal punto que se podría decir que esta marcó un antes, un durante y un después en su trayectoria artística.

En las conversaciones con Tatés, este nombra a dos de los profesores que más le influyeron durante su paso por la maestría: el escritor, poeta y dirigente indígena ecuatoriano Ariruma Kowi, y el sociólogo e intelectual especializado en el tema afro, Agustín Lao Montes, quienes, desde la cátedra de Enfoques plurales del mundo andino, plantearon distintas formas de comprender la diferencia entre culturas a través de temas como la identidad, la diversidad o la interculturalidad. Dentro de este planteamiento,

Tatés rescata la reflexión en torno a la interculturalidad como una herramienta que permite que los sujetos se reconozcan distintos al "otro" para, a partir de ahí, poder establecer un diálogo basado en el respeto. En efecto, Ariruma Kowi, en su artículo "Diversidad e interculturalidad" considera que la interculturalidad tiene que ver con esa capacidad de comprender, valorar, aceptar y respetar las diferencias culturales: "interculturalidad es el movimiento, conexión, relacionamiento y comunicación entre varios actores, que son personas que pertenecen a culturas diferentes [...] De esta manera se fomenta la capacidad de respetar al otro y de valorar sus particularidades" (Kowi 2011, 26). Con su teatro, Tatés busca que el público reflexione sobre el sujeto afrodescendiente dentro del campo de la interculturalidad, en diálogo con los otros y en el reconocimiento de las diferencias en igualdad de condiciones.

Otro aspecto del que se nutrió Tatés durante la maestría fue el enfoque que se da a la representación, siendo esta una de las categorías esenciales en la teoría de los Estudios Culturales, cuyo exponente principal es Stuart Hall. Partiendo de que Hall considera la representación como un "proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura" (Hall 1997, 2), Tatés encuentra el sentido de su práctica teatral al apropiarse de su forma de enunciarse, sin depender de la mirada de otras personas hacia lo que él es: "tú te apropias y tienes la capacidad de decir 'yo soy esto, así soy yo, esta es mi historia, no es la historia que tú me cuentas sobre mí, o no soy como tú me estás viendo, como tú me estás representando'"(Tatés, 2016). Para Tatés las herramientas y conocimiento propiciados desde el debate en torno a la representación le permiten hoy reconocer que detrás de ciertos "chistes racistas" existe una representación errónea de lo afro, basada en un enfoque clasista. Dice: "puedes porque ya tienes las herramientas, tienes el conocimiento para hacerlo, tienes el arma. Pero cuando no tienes eso, lo único que puedes decir es 'no me gustó el chiste' porque todo esto está tan naturalizado. Cuando tú ya tienes la herramienta desarmas eso" (Tatés, 2016).

Finalmente, si bien la maestría fue muy enriquecedora, para Tatés el verdadero valor de lo aprendido está en el hacer, pues se considera artista más que académico, práctico más que teórico: "yo vengo del hacer; más que otra cosa, yo sé hacer. Yo no soy un intelectual, soy un artista. La maestría me ayudó en esa claridad, me dio luces de por dónde puedes llevar mejor el trabajo, cómo puedes sustentar con cierta capacidad teórica lo que estás haciendo. El reto posterior e inmediato a la misma maestría fue el

hacer; entonces vino Rosa". La práctica es la manera como Tatés se apropia de la teoría y *Rosa* es el reflejo de esto.

Con las herramientas adquiridas, Tatés pudo tomar conciencia de sí mismo, para hacer y crear desde lo que él es: un sujeto afrodescendiente con sensibilidad y talento artístico: "Te das cuenta que no puedes hacer un ejercicio de identidad sin tomar en cuenta que uno también ha sido víctima de racismo, de discriminación. Reconocí cosas concretas de cómo he sido discriminado" (Tatés, 2016). Para él, el punto de partida hacia lo político es tener clara conciencia de qué se hace, del por qué de la elección de una temática y/o personaje para luego elegir la forma de ponerlo en escena desde esa convicción; es decir, un discurso puesto en acción. Esto, sumado a la formación y experiencias previas de Tatés –como actor en la Facultad de Artes de la Universidad Central–, dan como resultado su discurso y acción política y artística: "a mi formación en la escuela de actores de la Universidad Central, que pone énfasis en la interpretación actoral, se sumó lo político; entonces, la interpretación se vuelve una herramienta más para tu cometido político" (Tatés, 2016).

Otras preguntas que surgieron al inicio de esta investigación –y que se desarrollan en el segundo capítulo– fueron: ¿Cómo se manifiesta este bagaje vivencial/teórico en escena, en los objetos utilizados y en las decisiones estéticas? Es decir, ¿qué está detrás de lo que se ve?

El diálogo de Tatés desde su vivencia como afrodescendiente, con las herramientas teóricas adquiridas, le llevan a la comprensión, en un sentido más amplio, de su creación artística, y esto se refleja en el significado de los elementos escénicos presentes en la obra analizada. Entonces, el segundo capítulo[1] trata de la materialización del discurso de Tatés en los elementos de la escena y en el personaje de Rosa, construido sobre la base del dolor que lleva consigo, producto de la discriminación racial hacia ella y hacia todo su pueblo. Este dolor toma forma en el cuerpo enfermo y vulnerable del personaje, en su memoria fracturada, en su voz débil y quebrada. De esta manera, el análisis de los distintos elementos escénicos apunta a encontrar estas distintas características psicológicas del personaje detrás de los objetos.

Llama la atención el compromiso político de Tatés con la reivindicación del pueblo afrodescendiente –piensa en cada ciudadano como sujeto de derechos–, mismo

[1] Para comprender de qué se trata el monólogo *Rosa* y contextualizar la lectura del segundo capítulo se invita al lector a leer en anexos el guión completo de la obra.

que está latente a lo largo del monólogo y en cada uno de los detalles del texto. De allí que mi interés se centra en la importancia del posicionamiento político del actor frente a su trabajo creativo.

Por otro lado, en la elaboración de este trabajo de investigación, transité por distintos momentos, que van desde la primera entrevista a Tatés, pasando por la aproximación a la obra, la puesta en diálogo con algunos autores, hasta culminar con la escritura de estas páginas. Así, en una primera instancia, me entrevisté con Pablo Tatés, quien me habló de su búsqueda personal alrededor del teatro, y en especial en relación a la creación del monólogo *Rosa.* En ese primer encuentro acordamos que yo pudiera presenciar los ensayos de la obra, mismos que se llevaban a cabo en su espacio *Teatro en casa*, bajo la dirección de la actriz Alejandra Albán. Gracias a esos encuentros, pude dibujar los primeros trazos para el desarrollo de mi trabajo de investigación.

Para completar y profundizar algunos temas de mi interés –y que el propio trabajo requería– mantuve algunas entrevistas con Tatés y con otras personas vinculadas tanto con la obra como con el teatro en general: Alejandra Albán, directora de la obra; Pepe Rosales, escenógrafo y vestuarista; Santiago Villacís, actor y profesor del grupo de teatro *Malayerba*; Verónica Falconí y Patricio Vallejo, actores y director del grupo *Contra el viento*; Santiago Roldós, actor y cocreador del grupo *Muérgano teatro*; Gabriela Ponce, actriz, profesora y creadora del espacio *Casa mitómana*; Gina Saraceni, literata y profesora invitada por la Universidad Andina; Cristina Burneo, literata y profesora de la Universidad Andina, y con una amplia lista de personas comprometidas con el mundo del teatro y la cultura, que orientaron y enriquecieron este trabajo.

Por consiguiente, el trabajo propone una mirada al teatro que, al contar con el cuerpo del actor y los recursos escénicos, va más allá de la palabra y permite traducir de diversas maneras lo que la palabra no alcanza. Un ejemplo de esto es el dolor indefinible del personaje Rosa frente a la discriminación. De ahí el valor del teatro, no solo desde su dimensión política, sino también como un espacio de memoria.

Finalmente, como apunte metodològico, considero importante recalcar que no es posible interpretar objetivamente una imagen, dado que esta interpretación se la hace siempre desde el propio contexto, biografía e historia, de manera que el significado asignado a todo lo que existe deviene de una representación cultural. De esta manera, la lectura sobre Pablo Tatés como autor-actor del monólogo *Rosa*, así como de la obra en sí misma, responde a mi propia experiencia de vida, cultura y vivencias. Se podría decir que mientras descifro la imagen, me descifro a mí misma.

Capítulo uno

De qué manera el autor-actor, desde su lugar de enunciación, se proyecta en *Rosa*

1. Contexto teatral de Tatés

En primer lugar, es necesario comprender que el lugar de enunciación de Tatés no es un caso aislado; se trata de una memoria personal, generacional y étnica que se inserta en una tradición dramatúrgica que ha tenido resonancia en términos regionales e internacionales. Es decir, es el resultado de una herencia, de una tradición teatral. Pero, ¿cuáles son los referentes de Tatés que le llevaron a hacer teatro en su casa con una teatralidad de la precariedad y desde un posicionamiento marcadamente político?

Nuestro punto de partida es el testimonio del actor y director de teatro Patricio Vallejo quien, en su libro *La niebla y la montaña* (2010), hace una reseña del teatro en el Ecuador desde el siglo XIX, pasando por la creación del teatro político de los años 1970 hasta llegar a la actualidad.

En un primer momento, el autor se refiere al teatro decimonónico de Quito como un teatro moralizante que respondía a intereses de la Iglesia y de las élites. Este servía para "civilizar" y "culturizar" a la sociedad y para reivindicar la posición social de la clase alta a través de la celebración de efemérides civiles y religiosas. Por este motivo, las compañías de teatro se presentaban en iglesias y escuelas y las obras eran actuadas por "señoritas de la alta sociedad" (Vallejo 2010, 170).

Más adelante, y como una reacción a este control moral y social sobre el teatro, se genera un profundo cuestionamiento en el pueblo y surge la necesidad de expresarse a través de este arte para denunciar la marginación y visibilizar las diferencias sociales del Ecuador. El surgimiento de lo local y lo popular en el teatro ecuatoriano genera una ruptura en la tradición decimonónica y un primer momento político. Por eso, Vallejo considera que en Quito del siglo XX, "se desvanece el teatro como proyecto civilizador y homogenizador a la europea y surge el teatro de la diversidad en toda su complejidad

que busca visibilizar las formas culturales ocultas gracias al pensamiento crítico en la creación artística" (Vallejo 2010, 178). Se trata de un teatro que responde a ciertas necesidades de cambio: de la compañía de teatro del siglo XIX (que estaba al mando de un director), al teatro de grupo caracterizado por una relación más íntima[2] y horizontal entre todos sus miembros; del actor dependiente de un director, al actor creador que investiga, se forma, se ubica dentro de su contexto, reafirma su identidad y tiene un posicionamiento político; de la utilización de iglesias y escuelas como espacios para las presentaciones, al encuentro en espacios públicos y no convencionales y, finalmente, desde la lejanía entre actores y público a la interacción y participación mutua. En definitiva y, en palabras de Vallejo, se da paso a "un teatro con rostro más sincero" (Vallejo 2010, 180). Este primer momento del teatro quiteño del siglo XIX ya da luces para conectar con la experiencia de Tatés como actor y su claridad en la elección de un espacio teatral no convencional que propicia la cercanía con el público, su libertad de creación sin depender de un texto pre establecido o de un director que lo elija, su necesidad de investigar para ubicarse en su contexto como un sujeto afrodescendiente con identidad y comprometido políticamente con su historia.

Fue en la década de 1960 y 1970 cuando en América Latina fraguó el teatro político como respuesta a la coyuntura de esos tiempos: dictaduras militares, desaparecidos, exilio. Se trataba de un teatro comprometido con los problemas sociales y políticos, siendo la escena el espacio de acción en donde se ensayaba la revolución. El arte, y especificamente el teatro, fue el medio idóneo para exponer, canalizar, expresar y denunciar los abusos de esa época.

El Ecuador no fue ajeno a estos cambios. Si bien no hubo una dictadura militar de la dimensión de países como Chile o Argentina, este país se identificó con las luchas de América Latina y puso su sello a través de diversos movimientos políticos de izquierda. Así, el teatro ecuatoriano se nutrió de estos procesos, se vinculó con organizaciones políticas y sociales, revaloró las culturas tradicionales y buscó nuevos espacios escénicos —escuelas, fábricas e, inclusive, la calle— para llegar a los sectores populares con su mensaje. A esto se refiere Verónica Peñafiel en su tesis *La relación*

[2] Como parte de este interés por ocupar nuevos espacios y lograr una relación más íntima con el público, se utilizan inclusive espacios como el "teatro en casa". A esto se refiere Vallejo: "ya en 1954, como parte del teatro íntimo, para estar más cerca al público, que busca nuevos espacios alternativos al teatro Sucre, Bolívar o Capitol" (Vallejo 2010, 227).

entre lo político y lo estético en el teatro quiteño: "en el Ecuador los grupos de teatro de calle se multiplican y, relacionados con las organizaciones sociales o políticas, fábricas y patios universitarios, se vuelven espacios de representación" (Peñafiel 2007, 20).

Un ejemplo de teatro político en el Ecuador es el teatro Malayerba, fundado en el año 1979 por el actor argentino Arístides Vargas y la actriz española Charo Francés. Se trata un grupo conformado por actores que, como consecuencia de las dictaduras militares en sus paises de origen, llegaron al Ecuador. Su necesidad de expresión, frente al desarraigo y la incertidumbre, los llevó a crear y dar testimonio de su experiencia a través del teatro. Así lo dice la actriz y crítica de teatro Consuelo Maldonado, en su libro *El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia* (2013): "las prácticas teatrales de este grupo proceden de una vida en exilio […] En el exilio, vemos que el teatro significó no solo una forma de expresión, sino la posibilidad de existir juntos, en ese país desconocido […] Un espacio de conocimiento del otro y reconocimiento de sí mismo" (Maldonado Toral 2013, 40).

Por todo lo anterior, para Tatés Malayerba es un referente importante de teatro político. En sus palabras, "es un teatro que tiene un discurso potente y que siempre está protestando o apelando a la memoria de los desaparecidos en Argentina y hablando en contra de las dictaduras militares" (Tatés, 2017).

Pero Malayerba no es únicamente un referente del teatro político del Ecuador. Es también un teatro que combina lo poético, lo estético y lo ético. Según Vallejo, "la rigurosidad, perseverancia y calidad en su trabajo lo han llevado a ser la expresión y la síntesis de todo el último proceso del teatro ecuatoriano […] de manera que lo local, lo ideológico, lo político, lo particular, empiezan a alcanzar un grado de universalidad en lo poético" (Vallejo, 184,185). Entonces el legado de Malayerba es su acción política conjugada con una poética y estilo propios. Sus obras y actores son un referente del teatro del Ecuador, desde su creación en 1979 hasta la actualidad.

Retomando el tema del afianzamiento del teatro político en el Ecuador, es necesario nombrar la importancia del primer Festival de Teatro Latinoamericano, realizado en Quito en 1972 para la creación de espacios de intercambio entre los grupos de teatro político de la región, para el enriquecimiento mutuo y por la cosiguiente influencia que tuvo en directores, actores y dramaturgos. Un ejemplo de la importancia de este Festival para el enriquecimiento del teatro político en Quito y en el Ecuador es la participación del dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño Augusto Boal, cuya teoría y

práctica del *Teatro del Oprimido*[3] tuvo un impacto indiscutible tanto en el teatro de ese entonces —como en el caso del actor Pedro Saad, en Guayaquil— como en grupos y propuestas actuales —Corporación Cultural *La Yapa* y la iniciativa de la actriz Micaela Bermúdez, en Quito—, todas basadas en la metodología y juegos propuestos por Boal. Cabe recalcar que el teatro del oprimido se fundamenta en la pedagogía del mismo nombre propuesta por el educador, filósofo y pedagogo —también brasileño— Paulo Freire. Su objetivo es que el "oprimido" adquiera las herramientas necesarias, a través de la educación, para salir por sí mismo de la opresión y alcanzar la liberación; Boal plantea lo mismo pero a través del teatro.

Tatés es el resultado de todo lo anterior, desde lo político, pasando por su formación actoral y teórica, es un actor que investiga, que da un tratamiento austero a sus obras y que tiene siempre en cuenta su contexto y ubicación histórica. Cabe anotar dos referentes actorales para Tatés: la actriz María Beatríz Vergara, guionista y directora quiteña, fundadora del grupo y sala de teatro Zero no Zero cuya actuación se basa específicamente en la intuición; y Juana Guarderas, actriz de teatro, cine y televisión, directora del Patio de Comedias[4]. Para Tatés, se trata de "actrices vitales, potentes y capaces de expresar obras con un gran contenido político, social, así como comedias ligeras. Son mujeres que tienen mucha versatilidad" (Tatés, 2017).

1.2. Trayectoria de Tatés

En segundo lugar, es necesario indagar en la trayectoria de Pablo Tatés para comprender las razones por las que existe *Rosa* con sus peculiares características. El autor tuvo su primer encuentro con el teatro cuando estudiaba la carrera de Comunicación en la Universidad Central del Ecuador. La cercanía física de esta facultad con la de Artes hizo que Tatés empezara a vincularse con gente del mundo del teatro, para finalmente elegirla como su carrera y forma de vida y, a partir de aquí, optar por el teatro como su principal medio de expresión.

---

[3] El planteamiento principal de Augusto Boal es el teatro como un "arma" (Boal 1980, 11) tanto para dominar, como para liberar. Sugiere que para alcanzar la liberación es necesario analizar las opresiones y relaciones de poder para poderlas desmontar. En palabras de Boal: "el teatro es un arma. Un arma muy eficiente […] Por eso, las clases dominantes intentan, en forma permanente, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación […] Pero este puede, ser un arma de liberación" (Boal 1980, 11).

[4] Referente de teatro en casa cuando, alrededor del año 1980, el actor Raúl Guarderas, padre de Juana Guarderas, transformaba la sala de su casa y representaba obras de teatro para sus amigos.

Durante cuatro años perteneció al grupo de teatro *El callejón de agua*, hasta que en el año 2013, cansado de las salas convencionales de teatro de Quito, de las condiciones perjudiciales para los actores, y desde la necesidad de brindar un espacio de mayor intimidad entre actor/espectador, decidió, junto con la actriz Diana Borja, adaptar la sala de su casa para establecer ahí su espacio de trabajo[5].

En un inicio, los vecinos de la casa de Tatés, que desde hace varios años residían allí, opusieron resistencia, refiriéndose sobre todo a la "inseguridad" que representaba la entrada constante de gente "extraña" a la casa. Hoy, por el contrario, apoyan la iniciativa porque además ellos también pueden beneficiarse asistiendo a la presentación de las obras. La sala cumple con los requerimientos técnicos básicos para un espacio teatral: un aforo de dieciséis personas, iluminación con base a la adaptación de tachos de lata, y un piso de madera. El espacio puede ser modificado para cada obra, como en el caso del monólogo *Rosa*, que está diseñado con una escenografía específica, realizada por el escenógrafo José Rosales.

La obra de la que se ocupa este estudio es el segundo monólogo de Tatés; el primero fue *Proyecto 33*, en el que cuestiona la manera en que históricamente se ha asumido la imagen de Jesús. En un artículo aparecido en la revista *Familia*, se sostiene que:

> La obra parte de una premisa: la figura de Jesús no es quien lo ve todo pecaminoso, o que es lastimero, castigador, que no se acerca a la humanidad, que nunca sonríe, que inspira estar atormentado en una iglesia bañado en sangre; más bien, Jesús está en quien camina en una calle en Quito, con su esposa e hijos y los está amando y bañando en besos.[6]

Podemos evidenciar que tanto en *Proyecto 33* como en *Rosa*, así como en su último monólogo, *Cajón de tomates*, se visiviliza una definición de Tatés respecto a su "lugar de resistencia", la que va evolucionando con persistencia en cada obra. Este posicionamiento político se expresa frente a la religión y a la discriminación. En su primer monólogo, nos muestra a un Jesús totalmente humanizado: tiene mujer e hijos, camina por las calles, tiene una vida mundana, con amigos, etcétera.

Si bien en este monólogo Tatés muestra su clara resistencia frente a la religión, sin aproximarse todavía al tema de lo afrodescendiente, es precisamente con el

---

[5] Tomado de la entrevista a Pablo Tatés realizada en Quito en marzo de 2015.

[6] El Comercio, *Revista Familia*, Quito, s.f, en ‹http://www.revistafamilia.com.ec/index.php/articulos-de-la-vida-hoy/255-lainvenciondelasociedadteatro›.

monólogo *Rosa*[7], con el que inicia una nueva etapa que consiste en tratar el racismo hacia los afrodescendientes, sus luchas, sus conquistas y su resistencia, cuestión que se reafirma en el monólogo *Cajón de tomates*.

1.3. Proyección de Tatés en *Rosa*

En *Rosa* toma forma la lucha por la reivindicación de la identidad afrodescendiente en Ecuador. Se inspira en el personaje de Rosa Parks, mujer afro que hace casi cincuenta años se negó a ceder su asiento a un pasajero blanco en un autobús de Montgomery (Alabama). Vale la pena detenerse, aunque sea brevemente, en la historia de Rosa Parks, situación simbólica de discrimen y exclusión que, incluso en el siglo XXI, aún no está superada.

1.3.1. Rosa en el bus

En 1962, Rosa Parks viajaba como de costumbre, en un bus de transporte público, en su ciudad natal. La ley vigente en el estado de Alabama ordenaba que los ciudadanos de origen afro debían pagar su pasaje por la puerta delantera, descender del bus e ingresar por la puerta posterior. En una de esas ocasiones en que ella iba en el bus, un hombre blanco le pidió a Rosa que le cediese el asiento, haciendo valer su derecho consagrado en la ley, pero Rosa se negó rotundamente. El bus detuvo su marcha y fue llamada la Policía para que procediera a su arresto.

Con las palabras del propio Tatés, podemos afirmar que "esta reacción de Rosa Parks llevó a las luchas posteriores de los afrodescendientes por los derechos civiles en Estados Unidos". (Tatés, 2015).

[7] El monólogo *Rosa* empezó a ser trabajado en 2013 y la obra fue estrenada en junio de 2015.

Rosa Parks. Paul Sancya, s.f.

Tatés encuentra en la voz de esta mujer la voz de todo un pueblo que, después del maltrato y la discriminación, dice "basta". Cabe destacar que el hecho de que Tatés eligiera encarnar el personaje de Rosa Parks permite rebasar las fronteras de un país u otro e ir más allá de su nacionalidad, pues Pablo considera que la historia de los afrodescendientes es la misma en cualquier lugar de América: llegaron por las mismas razones y han sufrido la misma discriminación e injusticias. De esta manera, *Rosa* es una memoria privada, íntima, doliente y personal que a la vez se cruza con una memoria pública, colectiva, americana, herida por algo en común: la discriminación racial.

1.3.2. Importancia de *Rosa*

En primer lugar, esta obra se inscribe en diferentes debates críticos latinoamericanos que tienen que ver con la afrodescendencia y la necesidad de estos grupos étnicos de construir obras estéticas con una función política. En segundo lugar, por la forma cómo está concebido el monólogo, dialoga con políticas de la memoria que, por razones y causas distintas, existen en diferentes lugares de América Latina. El caso de *Rosa* es el de una memoria doliente, herida, con un pasado fracturado por la violencia y la discriminación racial. La manera aleatoria como el texto va construyendo ese pasado doloroso da cuenta que el dolor y la fractura fueron de tal magnitud que no se puede recomponer un texto ordenado, lineal y orgánico. A partir de esta idea, podemos traer a colación lo que sostiene Nelly Richard en cuanto a "fracturas

traumáticas que inhiben las recordaciones de la memoria" (Richard 1998, 73); es decir que Rosa, por el maltrato permanentemente sufrido, personifica a todo un colectivo que no puede reconocer la discriminación de la que es objeto; menos aún entender que es sujeto de derechos y exigir que estos sean respetados.

Esta exclusión sufrida por Rosa y el pueblo afrodescendiente se evidencia en la primera autobiografía colonial, *Autobiografía de un esclavo,* de Juan Francisco Manzano (Manzano, 1975). En este relato, Manzano da cuenta de su traumática experiencia como sujeto afrodescendiente dominado y subordinado y de su intento por construir un relato orgánico y lineal, propio de los sujetos de élite o más bien denominados "civilizados" quienes, a diferencia de los "bárbaros", construyen un discurso lógico, ordenado y gramaticalmente estructurado. Manzano evidencia las diferencias entre las clases sociales y el dominio de unos sobre otros a través del lenguaje culto, al que solo tenían acceso las clases dominantes.

Así, el dolor del esclavo Manzano solo puede ser expresado a través de su relato inorgánico y fragmentado, aunque rico en silencios, imágenes y gestos. Se trata de un sujeto que construye su relato por medio de un lenguaje contaminado, impregnado de memoria o, en palabras de Manzano, "un agente cuyos silencios, gesticulaciones, inflexiones y lenguas secretas, despliegan estrategias de fuga y resistencia" (Manzano 1975, 7).

Lo anterior permite vincular el relato de Rosa con el de Manzano, pues tienen características similares; los dos plantean las consecuencias de la exclusión, se construyen sobre la base de una memoria dolorida, herida y fracturada y son contados por medio de gestos, silencios e imágenes. Estos sujetos encuentran la manera de contar su experiencia integrando su reflexión, su cuerpo, su nombre y sus subjetividades dentro del relato.

En palabras de Manzano, "el hecho de contar ya sea a manera de discurso y de manera ficcionada sobre su experiencia en la discriminación y esclavitud generan una reflexión que va más allá de la noción de esclavo de cuerpo torturado y amordazado integrando en la reflexión sus subjetividades y nombre propio con derecho al habla" (Manzano 1975, 26). De esta manera Rosa, Manzano y con ellos, el pueblo afrodescendiente, encuentran la manera de transformar su condición de esclavos a través del habla.

Tatés da voz, cuerpo, acciones y energía a Rosa para relatar, a través de su historia, la historia del pueblo afrodescendiente. Utiliza el teatro como lenguaje capaz

de brindar nuevas posibilidades discursivas, al integrar, dentro de la ficción, lo que a la palabra le queda corta. Dentro de esta reflexión cabe mencionar nuevamente a Manzano, para quien "la ficción provee un prospectivo archivo de diferencias, un elaborado taller de exploración, no solo de diferentes "palabras", sino también de posiciones discursivas nuevas" (Manzano 1975, 26); es decir, el uso de estos recursos –señalados por Manzano– Tatés los desarrolla como columna vertebral de su obra.

Así, Tatés, apoyándose en los recursos escénicos que el lenguaje teatral y la ficción brindan, muestra, a través de *Rosa*, la realidad de un pueblo –y una etnia– excluido, discriminado y explotado históricamente. De esta manera, Tatés plantea una intervención política de la memoria oficial ecuatoriana para mostrar que también existe un cuerpo "otro", y ese cuerpo otro es el afrodescendiente. Por consiguiente, esta obra pone en escena dos aspectos esenciales: una voz política y crítica que evoca y recuerda acontecimientos relacionados con los afrodescendientes en Ecuador y América, y una memoria de ese dolor y discriminación racial que se manifiesta a través de un relato fragmentado.

Por esta razón, el centro de mi análisis es la memoria entendida como un proceso creativo que, en la medida en que despliega el relato del pasado con interrupciones e hiatos, muestra que la memoria doliente no es continua ni lineal, sino fracturada y rota. De allí que el relato mismo no pueda ser sino un tapiz de fragmentos con citas de otras voces que van armando la memoria colectiva de un pueblo excluido. Las referencias que hace la obra a la esclavitud y a la Colonia dan cuenta de una memoria que no solo recuerda a Rosa y la pone en escena, sino que además, a través de ella, recuerda a otros sujetos, hombres y mujeres de América Latina y de Ecuador que sufrieron y combatieron por lo mismo.

De aquí se desprende una cuestión medular: ¿Cómo se puede articular el lugar de enunciación con los elementos escénicos de la obra? En primer lugar, no se puede obviar el campo de discusión con el que esta obra está en diálogo. Indiscutiblemente *Rosa* se inscribe en el debate crítico y teórico sobre los afrodescendientes y sobre toda la problemática de los sujetos subalternos que tiene que ver con el racismo y la discriminación.

En definitiva, en la lectura de esta obra no se puede obviar la carga política que conlleva, en el sentido de que el actor-autor termina su obra interrogando al público y preguntándole: ¿Cuál es la ciudad de Ecuador donde hay mayor número de negros? o ¿cuántas etnias hay en el Ecuador? Tatés utiliza estas preguntas retóricas como una

estrategia para poner en evidencia que la historia oficial no enseña en la escuela esos datos, sino que enseña otros y que, por lo tanto, a esas voces y a esas etnias hay que reivindicarlas para que tengan un lugar y un reconocimiento en la sociedad. Esta es la batalla de Pablo Tatés y se evidencia no solo en los elementos utilizados en escena, sino también en los personajes que construye y encarna. De ahí el lugar de enunciación y las subjetividades que lo atraviesan.

1.3.3. Enunciación de Tatés

La enunciación de Pablo Tatés no es cerrada, es más bien un lugar que se construye en el diálogo con otros (conmigo, con las organizaciones afrodescendientes, con el público); se construye y deconstruye y resignifica en cada una de las presentaciones de la obra, conversaciones y diálogos. Con respecto a esto, Stuart Hall retoma a Mijail Bajtin para plantear que en la construcción de significado se precisa un diálogo entre dos o más sujetos que provienen de realidades distintas y, por tanto, construyen sentido desde miradas y perspectivas distintas. Así, "el significado se origina a través de la 'diferencia' entre los participantes en cualquier diálogo. En síntesis, el *'Otro'* es esencial para el significado" (Hall 2010, 420). Podríamos decir que este monólogo al enfrentarse con el público, o sea con el 'Otro', encuentra resonancia y respuesta con la que construye y recrea nuevos sentidos; entonces, el diálogo es el lugar en el que se deconstruye y construye sentido.

Al ser el significado fundamentalmente dialógico, no puede fijarse y varía de acuerdo al discurso del sujeto y a su interlocutor; el público que asiste a las presentaciones de este monólogo modifica por tanto su percepción. *Rosa* es una obra a la que un público asiste y mayoritariamente sale de allí con una consciencia de que existe un sujeto, en este caso un afrodescendiente, al que no reconocía y tampoco daba importancia.

Ese lugar de enunciación, presente en la caracterización de los personajes de Tatés, le dota de un discurso que construye sentido y está atravesado por subjetividades. Es en este punto que la teoría constructivista del lenguaje planteada por Hall en *El trabajo de la representación* enriquece esta reflexión. Según Hall, el lugar de enunciación se refiere a un sujeto-actor ubicado en un contexto histórico particular, que construye sentido sobre la base de su propia mirada y experiencia de vida (Hall 2010, 423).

Tatés es y se reconoce afrodescendiente; ha vivido la discriminación y esa condición le ha llevado a encontrar una explicación a su experiencia de ser excluido y, por tanto, ha generado nuevas respuestas que le permiten superar la condición de exclusión y adquirir una posición política que está presente en sus creaciones.

A Tatés no le ha bastado el lenguaje; la caracterización de los personajes que aparecen en *Rosa* le dan una significación a la producción de sentido para comprender al ser humano y a la sociedad en su complejidad, con sus aciertos y miserias. Por esto vio la necesidad de posicionar un discurso, en este caso, un discurso político, como "un conjunto de enunciados que permiten a un lenguaje hablar [...] sobre un tópico particular en un momento histórico particular [...] situado históricamente y resultado de 'nuestras convenciones sociales, culturales y lingüísticas'" (Hall 2010, 469).

Tatés inscribe su obra en el contexto histórico de discriminación al afrodescendiente en Ecuador y en América; construye la obra y el personaje de Rosa a partir de una mirada personal con una indiscutible carga política.

Otra preocupación de Tatés tiene que ver con la manera como los afrodescendientes han sido estereotipados por ser de un color distinto al de los "blancos" o clase dominante. Por ejemplo, la sociedad en general define a los afrodescendientes como "negros buenos para el fútbol, pobres porque han decidido ser así y vagos porque no quieren trabajar" (Tatés, 2016).

La condición descrita por Tatés puede ser mirada en un contexto más amplio, de poblaciones afrodescedientes excluidas por los blancos. En palabras de Franz Fanon, "el prejuicio de color ha llevado a un odio irracional de una raza por otra, el desprecio de los pueblos fuertes y ricos por los que consideran como inferiores a ellos" (Fanon 2009, 116). Ese desprecio de los "blancos" hacia los afrodescendientes es la manifestación principal en *Rosa*, resultado del dominio que los hombres de raza blanca[8] han ejercido sobre hombres y mujeres afro, situación que es palpable en el personaje de Jim Crow, el oficial que "ideó un método para mantener alejada a la barbarie, para utilizar el transporte público correctamente en tiempos de modernidad" (Tatés, 2016) y obligó a Rosa a abandonar su asiento para cedérselo a un blanco.

Entre otros personajes, Tatés encarna a un personaje que representa a los ingleses que utilizaron en Jamaica a sus esclavos negros para poner explosivos en la

[8] Desde la perspectiva de Fanon, entendemos por "blanco" al sujeto responsable de la racialización, es decir, al europeo que, al oponer la cultura blanca a las otras "no culturas", instauró el concepto de negritud (Fanon, 2009).

construcción de la línea férrea, a riesgo de quedar mutilados e incluso morir.

1.3.4. Estereotipos y prejuicios de color

¿De dónde vienen los prejuicios de color? ¿Quién establece las categorías discriminatorias y para qué? ¿Por qué se fijan los estereotipos? Para intentar responder a estas interrogantes recurro a Stuart Hall y a Judith Butler, con su reflexión en torno a las limitaciones del lenguaje y el ejercicio de poder, y a Bolívar Echeverría, desde su concepción de la modernidad como origen de la intolerancia hacia la pluralidad.

En primer lugar, en "El espectáculo del otro" Hall se refiere al estereotipo como ejercicio de poder. Plantea que "el estereotipo reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales, que son representadas como fijas por parte de la naturaleza" (Hall 2010, 429) y retoma a Foucault para señalar que la esencialización del sujeto en el estereotipo tiene que ver con el mantenimiento del orden social y simbólico resultado del ejercicio del poder: "el estereotipo es lo que Foucault llamó una especie de juego 'saber/poder'. Clasifica a la gente según una norma y construye al excluido como 'otro'" (Hall 2010, 431). Entonces, es a través de un tipo de lenguaje que se accede al conocimiento, y este, a su vez, está ligado al poder que es el que establece diferencias entre los sujetos, los naturaliza y fija estereotipos.

Por su parte, Bolívar Echeverría, en "La identidad evanescente", encuentra que la causa de la esencialización y estereotipación de unos sujetos hacia otros se fundamenta en la modernidad, la misma que se ha construido sobre la idea de la pluralidad como un castigo y considera "lo humano en general como el resultado de la reducción de las múltiples figuras de la existencia de los hombres sobre la tierra a un conjunto de *propiedades* esenciales" (Echeverría 2001, 57). Esto da como resultado "concebir al otro en su otredad... como una versión (por lo general disminuida) de sí mismo" (Echeverría 2001, 57). La propuesta de Tatés relacionada a la interculturalidad[9] como una integración y convivencia entre culturas sin que estén unas sobre otras, encuentra su vínculo con Echeverría cuando el autor plantea "concebir la universalidad de lo humano de manera concreta [...] es decir, no como una esencia [...] sino como una condición que se afirma *en* la pluralidad [...] para intentar vivir el universalismo

[9] Según Ariruma Kowi, interculturalidad es la posibilidad que tienen las diferentes culturas y pueblos, de aprender a valorarse, comprenderse y conocerse mutuamente para, desde esa base, garantizar los derechos de cada uno de los pueblos (Kowi, 2011).

concreto de una humanidad al mismo tiempo unitaria e incondicionalmente plural" (Echeverría 2001, 60-2).

Hall, Echeverría y Butler consideran que el lenguaje construye las diferencias. En el caso de Hall, encuentra que el lenguaje, que es una construcción cultural y responde a diferentes intereses, define las características de los sujetos, estableciendo estereotipos, encasillándoles en determinados comportamientos fijos; Echeverría va al trasfondo del origen del estereotipo, al considerar que el sujeto es diverso pero que el poder, con sus intereses y su necesidad de control, lo han encasillado. Butler, quien sitúa la reflexión en el ámbito de la discriminación sexo-genérica, coincide con estos postulados y desde su propia experiencia se refiere a que el lenguaje fija un estereotipo al explicar que lo "homosexual" es una forma de encasillar a una persona para ejercer el poder y delimitar su comportamiento y que las categorías de identidad son el fundamento de la discriminación, dado que están sujetas tanto al lenguaje esencializador como al poder: "las categorías de identidad tienden a ser instrumentos de regímenes regulativos" (Butler 2006, 5).

Tales categorías normalizan y oprimen y es por esto que la autora considera que la categoría de "homosexualidad" es una "extensión del discurso homofóbico marcado por el poder, pero al mismo tiempo, un lugar de resistencia y 'estrategia opuesta'" (Butler 2006, 5). Entonces, Butler comprende la categoría "homosexual" desde la dialéctica del discurso homofóbico pero también como lugar de resistencia.

Volviendo al monólogo *Rosa,* el autor busca contar la historia desde otro lugar, desde la historia no oficial para preguntarnos y cuestionar estas categorías cerradas: negro, vago, jugador de fútbol, pobre; muestra sus rupturas, sus inconsistencias y dilata las fronteras del estereotipo.

Se puede establecer un paralelo entre el planteamiento que Butler hace de la categoría "homosexual" y el estereotipo de "negro" que Tatés plantea en *Rosa*; la categoría afrodescendiente, que es un término amplio, es simplificada y reducida a la palabra "negro", dotándole de una connotación racista y excluyente. Tatés interpela al poder al mostrar a Rosa dentro del estereotipo "negro" –quien en un primer momento es víctima de ese poder–, para luego adquirir una voz de denuncia por los maltratos que recibe a diario y reclamar sus derechos como ciudadana, que en definitiva la llevan a ocupar un lugar de resistencia como una opción política, como una oportunidad para construirse y resignificarse dentro del discurso oficial.

Al hacer visibles los estereotipos en la obra, por ejemplo con la categoría de

“negro vago”, Tatés caracteriza a sus personajes, dotándoles de dignidad; no cae en la representación fácil y vulgar de una definición “cerrada” y, podría decirse, al mismo tiempo que visibiliza el estereotipo, lo transforma. Cabe señalar que la base de la propuesta artística de Tatés, su posición crítica frente al tema de lo afrodescendiente, cuestiona su propia realidad, de tal manera que se produce una dialéctica entre el personaje creado y su creador. Cabe aquí la reflexión planteada por Hall sobre las *posiciones-sujeto*: “el discurso también produce un sujeto desde el cual se construye su particular conocimiento y sentido” (Hall 2010, 477).

El sujeto Tatés, desde su autoconcepto de afrodescendiente, se posiciona dentro de un *régimen de verdad* y desde ahí construye su discurso de resistencia, capaz de abrir las fronteras rígidas del lenguaje y dilatar las categorías. El posicionamiento de Tatés consiste en revertir el discurso para increpar a la historia oficial y a las categorías estereotipantes y lo hace a través del personaje de Rosa, con su memoria entrecortada, con su voz desvanecida por el cansancio pero que toma fuerza para culminar en un grito, en un “estoy cansada de tanta discriminación” (extracto del monólogo *Rosa*, 2015). El cuestionamiento de Tatés está presente también en cada uno de los personajes “blancos” de la obra y se evidencia tanto en el manejo de la voz como en la actitud corporal del actor para encarnar la prepotencia, el autoritarismo y el dominio hacia el sujeto afrodescendiente desde un lugar de poder.

Con lo anterior, se comprende la complejidad del discurso como un constructo social e histórico marcado por el poder. Como afirma Hall, el análisis del ser humano no puede darse en base a perspectivas positivistas y se necesita una mirada más amplia desde las ciencias sociales y humanas capaces de incluir en su análisis las subjetividades que lo atraviesan (Hall, 2010). Dentro de este discurso es esencial el posicionamiento del sujeto para irrumpir en los regímenes de verdad y hacer oír su voz y la de los suyos. Esta es la importancia del lugar de enunciación como ese posicionamiento político dentro del discurso dominado por el poder y esta es la importancia de la voz de Pablo Tatés en *Rosa* y su irrupción en la historia oficial para decir que existe un sujeto “negro” que ha sido explotado y marginado a causa de las categorías y estereotipos.

1.3.5. Memoria en *Rosa*

Rosa es una sujeto-mujer que habla por una multitud de voces o de sujetos similares a ella; su subjetividad tiene que ver con el recuerdo del pasado a través de un proceso de memoria que está fracturada, no solo por la enfermedad, el alzhéimer, sino también por una memoria doliente.

A esta subjetividad y memoria fracturadas por el dolor se refiere la literata argentina Leonor Arfuch en su obra *Memoria y autobiografía,* como un *trauma* que no puede ser expresado con palabras, pues este "se resiste a la simbolización y escapa de ella" (Arfuch 2014, 73). Si la memoria fracturada de Rosa y su subjetividad cargada de dolor no pueden ser expresadas y simbolizadas con palabras, Tatés lo hace mediante gestos, silencios, imágenes y elementos de la obra. De esta manera, su arte es un medio de significación del dolor, ejemplificando el planteamiento de Arfuch: "el arte quizá, en relación con la memoria, aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del 'relato de los hechos'" (Arfuch 2014, 75).

Con el planteamiento de Arfuch, coincide la teórica y crítica cultural de origen francés, Nelly Richard, siendo la dictadura militar chilena el punto de partida de su análisis. En su obra *Cultura, política y modernidad*, se refiere al dolor producido entre los años 1973 y 1990 cuando, bajo el régimen dictatorial de Augusto Pinochet, se violaron los derechos humanos de miles de civiles. Considera que después de ese dolor, ya no es posible narrar los hechos con el lenguaje y que todo intento por definirlos queda corto; de ahí los cuestionamientos sobre el lugar del lenguaje en la simbolización del dolor: "¿A qué lengua recurrir, en qué idioma confiar?" (Richard 1995, 83). La autora afirma que el arte y la literatura son la alternativa para explorar las zonas de conflicto y "juntar fragmentos trizados de lenguajes hasta el abandono para narrar –alegóricamente- las ruinas del sentido" (Richard 1995, 83).

Tanto Arfuch como Richard se refieren al dolor como un trauma que no se puede expresar ni traducir en palabras y coinciden en la importancia del arte como una herramienta para simbolizar, dar sentido, comunicar y hacer memoria.

1.3.6. Elementos en escena: más allá de las palabras

El teatro de Tatés desafía el trauma ilegible que no se puede decir con palabras y busca elementos escénicos potentes, como una máquina de coser. En una de las escenas de la obra vemos a Rosa coser en la máquina, y al hacerlo parecería que intenta juntar los pedazos de su memoria rota, producto del alzhéimer pero, sobre todo, del dolor. Así, cada uno de los elementos de la puesta en escena —vestuario, utilería, accesorios, escenografía e iluminación— son una traducción del discurso y subjetividad de Tatés que, por su importancia, serán analizados en el segundo capítulo.

Estos elementos componen un relato que puede ser leído como un argumento/discurso político que afecta de tres maneras: por un lado Tatés ha sido afectado por Rosa Parks, mujer afrodescendiente como él, que en un lugar de América enfrentó a un hombre blanco e hizo que su voz sea escuchada; por otro, el público sale de la obra con una consciencia de que existe un sujeto negro que no estamos reconociendo y al que no le estamos dando el lugar que deberían tener todos los seres humanos. Finalmente, *Rosa* interpela al control disciplinario del Estado y sus instituciones, al hacer frente a la historia oficial y hablar de un sujeto negro del que no se habla en las escuelas.

Al considerar a Tatés como un sujeto afectado por Rosa Parks y a un público también afectado por la obra y por los temas que el autor-actor denuncia, cabe remitirse al planteamiento de Mabel Moraña quien, en su ensayo "El afecto en la caja de herramientas" (Moraña, 2012), se refiere al afecto como un fenómeno que facilita la transmisión, a través de los sentidos, de un acontecimiento, haciendo que el receptor se "afecte" al recibir el mensaje del emisor. En palabras de Moraña: "las políticas del afecto avanzan fluidamente entre creación y percepción (*el afectar y el ser afectado*) y en cuanto a la circulación de percepciones, saberes y sentires en el espacio compartido de la subjetividad socializada" (Moraña 2012, 317). Eso es *Rosa*, una obra viva y comprometida con un pueblo afectado, capaz de transformar y afectar a quien la vea. El afecto es esencial para el presente análisis; un afecto que está presente en los cuerpos, (el del actor y los del público) los mismos que se expresan y comunican a través de lo sensorial, para movilizar, desestructurar y desestabilizar a los implicados.

Moraña también se refiere al afecto como una opción filosófica y sociocultural posterior a la Guerra Fría, de cuyo efecto devastador surge la necesidad de encontrar

alternativas para interpretar lo social. Según la autora, el afecto integra en sí las pulsiones, lo emocional y pasional, propias de la experiencia en el trauma y el dolor y hace posible la expresión de las subjetividades e imaginarios a través de relatos inorgánicos y discontinuos (Moraña, 2012). *Rosa* es una alternativa para expresar la realidad de la discriminación, el trauma y el dolor ocasionado, al conjugar todos los elementos en escena con el mundo emocional del personaje en un relato fragmentado y discontinuo.

De todo lo anterior se desprende que la elección del personaje que la obra pone en escena está totalmente inscrita en la posición política de Tatés, la cual se construye desde la preocupación por la afrodescendencia y sus derechos. Inscribe en *Rosa* su lugar de enunciación; al mismo tiempo, el personaje Rosa pone en escena una voz que es Rosa Parks y un coro, una multitud de voces que tienen en común la discriminación.

Esta intención política, identitaria, de denuncia, de reconstrucción, de memoria que Tatés afirma emprender en su obra de teatro, ¿con qué elementos expresivos lo hace? Tatés dice "quiero volverme Rosa Parks; quiero hablar con, desde, hacia Rosa Parks, quiero decir, traducir Rosa Parks al contexto ecuatoriano". ¿Cómo lo hace?

Capítulo dos

Análisis de la obra

Antes de abordar el análisis de *Rosa*, es necesario profundizar en dos temas importantes en los que también se evidencia el posicionamiento de Tatés, tanto en el proceso de creación, como en la presentación de la obra: la técnica actoral, como búsqueda personal de creación, y el espacio escénico en el que presenta sus obras.

En primer lugar, la técnica es un medio de expresión que conecta el mundo interior del actor, su cuerpo, la escena y el público. Tatés con método y disciplina, a través del trabajo corporal, caracteriza a cada personaje. Así, el cuerpo se convierte en una herramienta que vincula su mundo interior con códigos capaces de comunicar con el público.

En este punto resulta interesante anotar la reflexión que Santiago García, actor y director del *Teatro de la Candelaria*, hace en su libro *El cuerpo en el teatro contemporáneo.* García considera que la técnica es esencial para el trabajo del actor, pues este tiene que "manejar su cuerpo, domesticarlo, hacer todos los días ejercicios para conocerlo y tener control sobre él, pues el cuerpo es receptor de muchos elementos que vienen de afuera y al mismo tiempo es el emisor de muchas reacciones que no tienen que ver con el exterior sino que, al revés, todo está adentro" (García 2007, 33). Entonces, el cuerpo es para el actor herramienta de creación y, mientras más trabaja sobre este, alcanza mayor capacidad de ejecución en escena y mayor libertad al momento de expresar emociones.

Se puede decir que la técnica es un medio a través del cual el actor expresa emociones y exterioriza su mundo interior. Es también una elección y una búsqueda personal que permite expresar intereses y necesidades. En este caso de estudio, la técnica elegida es el método propuesto por el actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, Konstantín Stanislavski, que se basa en la memoria emotiva como fuente de creación. Tatés manifiesta que utiliza "el método stanilasvskiano que tiene que ver con lo emocional y consiste en la construcción del personaje con ciertas técnicas que le dan

herramientas al actor para acceder a su memoria y encontrar momentos y emociones importantes del pasado para trabajarlos en escena y construir los distintos personajes" (Tatés, 2015).

Tras el desarrollo de la técnica, Tatés acude a recuerdos que han generado emociones similares a las que necesita para construir y encarnar los personajes requeridos en las distintas obras de teatro. Por ejemplo, antes del proceso de creación de *Rosa*, Tatés había considerado que no tenía buena memoria porque fácilmente olvidaba. A lo largo del proceso y, al hurgar en su propia historia de vida, reconoció que no necesariamente tenía una mala memoria, sino que así como Rosa, él también había necesitado olvidar ciertos episodios dolorosos que no hacían más que causar conflictos y problemas.

Como ya se mencionó al inicio de este capítulo, el segundo de los temas que considero importante, como parte de su búsqueda personal y como consecuencia de su posición política, es el espacio escénico *Teatro en casa*[10], que más que una sala de teatro es el espacio íntimo en donde se materializan las necesidades, las búsquedas y el posicionamiento de Tatés. El actor apuesta a este proyecto, basado en la austeridad como una posición política en un sentido amplio, que tiene que ver con defender un estilo de vida y hacer teatro saliéndose de las normas convencionales. La austeridad es una forma de mostrar ese posicionamiento: un teatro íntimo, de escasos recursos.

Teatro en casa está ubicado sobre la calle Benalcázar, en el centro de Quito. Una puerta antigua, grande, de madera labrada, es su entrada. Las gradas de piedra por las que sube el público se abren paso por un callejón angosto y transitado que lleva hasta la entrada de su casa: una puerta de metal color blanco. A la izquierda, el baño pequeño, de baldosas antiguas. A la derecha, una salita cálida y acogedora con piso y muebles de madera: mesita pequeña, bancos largos y un par de sillas cómodas. A través de la cortina blanca que cubre una pequeña ventana, entra algo de luz y se ven las siluetas de unas pocas personas que también llegan a ver la obra. Los anfitriones son galletas con forma de animalitos y té. Mientras el público espera a que la obra comience, se descubren unos recortes de artículos pegados en las paredes. Algunos son escritos por Tatés en su faceta de periodista, otros son artículos de obras

[10] Inspirado en experiencias como *El Patio de Comedias*, actualmente de la actriz Juana Guarderas, y que se originó con la necesidad de Raúl Guarderas, su padre, de presentar obras de teatro para sus amigos en la sala de su casa. Tatés también se inspiró en el teatro de la Guaba, ubicado en el sur de Quito.

de teatro que han sido actuadas o dirigidas por él: *Proyecto 33*, por ejemplo. Junto a la pequeña sala, está la cocina, también pequeña, donde se encuentran los equipos de música para las obras y el control de las luces, adaptados por Tatés.

El espacio escénico, que en un principio fue la sala de la casa de Pablo, hoy es el teatro en casa: un espacio reducido, acogedor, cálido e íntimo que tiene el "don" de crear un ambiente de confianza, de relación horizontal y directa entre el actor y el público. El piso de madera, las paredes de tapia, el techo bajo, y la ventana del fondo (con puertas de madera, como las ventanas de la mayoría de casas coloniales de Quito), construyen este ambiente. Complementan el espacio dieciséis sillas que ocupan un poco menos de la mitad de la sala, dispuestas sobre una tarima, para que los espectadores vean las obras desde una buena perspectiva. Al entrar al espacio escénico, el público camina en medio de la oscuridad para ubicarse en sus puestos. Mientras lo hace, un sutil crujido producido por sus pasos al avanzar sobre el piso de madera acompaña su caminar. Ya ubicados en los puestos y con la vista un poco más adaptada a la oscuridad, se logran distinguir los elementos escénicos.

2.1. *Rosa*

Rosa comienza con la voz de Malcom X, pensador, orador, ministro religioso y activista estadounidense, quien ha sido nombrado –junto a Martin Luther King y Rosa Parks– figura clave en la lucha por los derechos civiles de los ciudadanos afrodescendientes en Estados Unidos. Aún en penumbra, se escucha su discurso "*Who taught you hate yourself?*" pronunciado en Los Ángeles en los servicios funerales de Ronald Stokes:[11]

> ¿Quién eres tú? ¿No lo sabes?
> No me digas negro, eso no es nada.
> ¿Qué eras antes de que los hombres blancos te dijeran que tú eres negro?
> ¿Y dónde estabas, y qué escuchabas, y qué era tuyo, qué lengua hablabas entonces? ¿Cuál era tu nombre? ¡Este no pudo haber sido Smith, o Johns. Ese no era tu nombre! ¡No tenías que tener el nombre de tu dueño!, no, ¡cuál era TÚ nombre! ¿Y por qué ahora no tienes el nombre que tuviste entonces?
>
> ¿A dónde se fue, en dónde lo perdiste, quién lo tomó y por qué hoy no sabes cuál era tu nombre? ¿Qué lengua hablabas, de dónde te tomaron los otros

[11] En el año 1962, Ronald Stokes fue parte de un enfrentamiento entre la policía de Los Ángeles y miembros de la mezquita en esta ciudad. Tras entregarse a la policía, fue asesinado a sangre fría. La policía declaró que el asesinato era justificable.

> hombres, en dónde está tu historia? ¿Cómo los hombres blancos te quitaron tu historia? (Malcom X, 1962).

La voz de Malcom X nace desde la lucha, desde un hacer memoria de cómo sucedió la pérdida y el arrebato y el desarraigo de la propia tierra, de la historia e incluso del nombre propio. Dejar de ser tu propio nombre para comenzar con *X*, propiedad de otro, en tierra ajena, con libertad negada, historia borrada, arrebatada.

Con respecto a esta situación de sujeto arrebatado de identidad y nombre propio al que se refiere Malcom X en su *speech*, resulta importante nombrar a la pensadora india Gayatri Spivak quien, en su artículo "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" se refiere a aquellos sujetos sin voz que no pueden hablar porque no tienen un lugar de enunciación; es decir, sujetos que han sido vaciados de su propia historia y memoria. Según Spivak, la causa de esto radica en la colonialidad que ubica al sujeto de occidente por sobre los sujetos del resto del mundo, denominados el "otro"; así, "algunos de los más radicales enfoques críticos nacidos en Occidente hoy en día provienen del deseo de conservar al sujeto de Occidente como el único sujeto y tema" (Spivak 1998, 01). Uno de los ejemplos que utiliza Spivak para ilustrar la imposición del pensamiento único y hegemónico de occidente sobre los "otros" se encuentra en la cita de Marx que la autora incluye en su texto y tiene que ver con la situación de los pequeños pueblos campesinos que, al haber sido expropiados de su propia identidad, "no pueden representarse, sino que tienen que ser representados. Su representante tiene que aparecer al mismo tiempo como su señor, como una autoridad por encima de ellos, como un poder ilimitado del gobierno que los proteja de las demás clases y les envíe desde lo alto la lluvia y el sol" (Marx en Spivak 1998, 8). Esta situación de los sujetos anulados, sin historia y sin voz que Malcom X denuncia es la que se evidencia en *Rosa*.

2.2. La sombra

Rosa está ubicada detrás de una tela roja. Sobre esta se proyecta una sombra indefinida del lado izquierdo de su cuerpo. La otra mitad queda oculta. A esta sombra que aparece y desaparece, que va y viene con un movimiento rítmico y cadencioso, acompaña la canción "*Don't Cry Baby*", de Aretha Franklin.

Sombra I. Manuela Gangotena, 2015

Parecería que con su danza trata de escapar de las fronteras que la definen para ser lo que es: un cuerpo con historia, sentimientos, dolores, recuerdos y olvidos, con un yo que va más allá de las definiciones y las fronteras establecidas por las categorías; como dice Butler, "el 'yo' excede su determinación e incluso produce este mismo excedente en y por el acto que busca agotar el campo semántico del 'yo'. En el acto que descubriría la verdad y el contenido de ese 'yo', se produce un radical ocultamiento" (Butler 2000, 6). Esa parte del yo que no alcanza a ser definida queda oculta en la sombra.

La imagen de la sombra es la dualidad de visibilidad e invisibilidad; no es el objeto en sí, es la insinuación del objeto. Tiene que ver con que el verdadero deseo no va sobre el cuerpo desnudo; lo más sensual es lo velado, lo oculto. A esto se refiere la categoría de translucidez propuesta en los estudios visuales, al rescate del sentido de lo parcialmente visible, dentro del contexto de la posmodernidad que se ha encargado de que todo pueda ser visto: las redes sociales y el mundo mediático dan la ilusión de que todo puede mirarse. La categoría de la translucidez plantea que para volver a dotar de sentido a las cosas en la vida hay que volver a taparlas, hay que volver a cubrirlas.

Así, por ejemplo, Mathew Rampley, historiador de arte, en su obra *La cultura visual en la era poscolonial, el desafío antropológico*, da cuenta de objetos en algunas culturas que deben ser vistos de cierta manera: un objeto para ver de reojo, un objeto para ver de frente, un objeto que no se debe mirar. La tela y la sombra de Rosa que en esta se proyecta dan cuenta de la delgada frontera entre lo visible y lo invisible, del límite entre lo cierto y lo incierto; la tela oculta el cuerpo y lo devela al mismo tiempo. ¿Si Rosa estuviera de cuerpo entero a plena luz, podríamos ver más de ella que a través de su sombra?; ¿Comprenderíamos mejor su historia, su dolor, sus recuerdos y olvidos?

Ver la sombra de Rosa, no significa no ver a Rosa, pues lo oculto, lo no visto y lo no dicho también existe y se manifiesta desde lo intangible, el afecto y las emotividades; su cuerpo oculto nos invita a percibir y valorar la imagen cubriéndola de un nuevo sentido, no evidente, rico desde su indefinición para comprender el arte no únicamente desde la mirada, sino desde todos los sentidos. Rampley aporta a esta reflexión al referirse a su experiencia con los Baule[12]: "las imágenes y los objetos de arte no deben su valor a la mirada, pues dentro de esta cultura, lo más importante es lo menos visible, y lo más visible es lo menos importante [...] para los Baule, las cosas más importantes no están para ser vistas, sino para ser ocultadas" (Rampley 2006, 195). Esta cita tiene relación con *Rosa*, en tanto su cuerpo velado es un ejemplo de la facultad del arte para envolvernos en imágenes llenas de emotividad y sentido al estar cubiertas, al no ser evidentes pero, sin embargo, estar presentes.

Finalmente, la sombra nos remite al recuerdo de Rosa, es decir, al ver la sombra sabemos que es Rosa; pero cuando aparece desde detrás de la tela roja y vemos su cuerpo a plena luz, se evidencia que se trata de una anciana, de cuerpo tembloroso y caminar pausado. Entonces, la sombra de Rosa de alguna manera nos habla de la delgada línea que divide los recuerdos del presente; es la idea de sí misma en el recuerdo, es la sombra de lo que fue. No vemos a Rosa, pero sabemos que está presente en su sombra, en sus recuerdos. Hoy es una anciana que con su voz entrecortada muestra su vulnerabilidad.

[12] Población de varios millones que habita en la región central de Costa de Marfil cuyos artefactos e imágenes no se dirigen solo a la contemplación estética, sino que están arraigados en una variedad de prácticas rituales (Rampley 2006, 192).

Sombra II. Manuela Gangotena, 2016.

En la escena final de la obra, Tatés también usa el recurso de la sombra pero lo hace desde su propia sombra, ahora inmóvil, y con su propia voz recalca la existencia e importancia de personas que han sido clave a lo largo de la lucha del pueblo afrodescendiente por su libertad, derechos y ciudadanía. Por esto nombra a Antonio de Illescas, Martina Carrillo y Mohamed Alí, entre otros:

> Mi nombre es Antonio de Illescas, y soy un hombre negro con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Martina Carrillo, y soy una mujer negra con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Mohamed Alí, y soy un hombre negro con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Nelson Mandela, y soy un hombre negro con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Jonatás Mina, y soy una mujer negra con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Josefina Congo, y soy una mujer negra con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Alberta Anangonó, y soy una mujer negra con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Camila Hurtado, y soy una mujer negra con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Andrea Delgado, y soy una mujer negra con dignidad y derechos.
> Mi nombre es Rosa Parks, y soy una mujer negra con dignidad y derechos
> (Tatés, escena final, 2015).

2.3. Máquina de coser

En el escenario hay pocos elementos. Entre estos, un teléfono, una silla, un maniquí y una máquina de coser. Rosa está ligeramente encorvada y con las piernas muy juntas. Sobre la pequeña mesa de color café, la máquina de coser y junto a esta, una tela de color celeste. Lleva el pelo muy bien peinado con una doble trenza francesa. Los colores de su vestimenta son claros: el sombrero, la chaqueta ceñida y la falda que le llega a la altura de la pantorrilla contrastan con el color oscuro de sus zapatos negros.

Lleva unos delgados lentes que le ayudan a enfocar mejor la mirada al momento de trabajar.

Máquina de coser. Manuela Gangotena, 2016.

Vemos el cuerpo anciano y reducido de Rosa que dialoga con los elementos en escena y, al conjugarse, nos hablan de la dialéctica entre la discontinuidad de sus recuerdos fragmentados y la linealidad y la homogeneidad de las puntadas de la máquina de coser. La mano izquierda sostiene la tela, de una manera relajada pero firme. Esta dualidad entre relajación y firmeza se relaciona con los recuerdos que persisten en ser escuchados aunque se desvanezcan en el intento. De la mano derecha depende la puntada de la máquina; esta representa la parte consciente del recuerdo, es decir, la que tiene el control sobre lo que quiere recordar o prefiere olvidar, asumiendo su voluntad de decidir recordar de una u otra manera la discriminación sufrida.

Rosa cose. En cada puntada se inscribe un recuerdo entrecortado, producto de una memoria doliente y discontinua. El tejido de su recuerdo no es lineal y continuo como es la costura de la máquina; recuerda y teje su voz alrededor de su memoria como costurera, y al coser pedazos del pasado trata de reconstruir sus recuerdos. Quizá intente, sin darse cuenta, conectar un recuerdo con otro en la línea recta y prolongada de las puntadas.

Los recuerdos la lastiman y olvidar le sana y libera. Su necesidad de olvido se ancla en lo que el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur plantea en su obra

Memoria, historia y olvido. Para Ricoeur existe una verdadera necesidad de olvido, misma que es muy saludable, siendo este un mecanismo para eludir el recuerdo que produce dolor. Existe "algo así como un uso ético del olvido" (Ricoeur 2002, 74-75).

Si bien olvidar para Rosa es una necesidad, es también una presión de una sociedad que le obliga a olvidar como resultado de una construcción histórica del perdón, como ha sucedido en varios países cuyas sociedades han sido empujadas a olvidar el dolor y la muerte, desde políticas que predican *perdón y olvido* en nombre de una ficticia reconciliación por la igualdad y la ecuanimidad, creadas como una manera de ocultar la violencia y la violación de los derechos humanos. Un claro ejemplo de esto expone Nelly Richard en su artículo "Políticas de la memoria y técnicas del olvido", en el que toma el caso de la dictadura militar en Chile ocurrida entre los años 1973 y 1990.

Richard se refiere al "paradigma de normalidad y legitimidad políticas" utilizado después de la dictadura como una estrategia de control para impedir que las atrocidades ocurridas sean recordadas; de tal manera que, bajo un manto de normalidad y en nombre de la reintegración social, se pretendía ocultar el pasado reciente dejando de lado "la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales" (Richard 1995, 63-65). Los recuerdos de Rosa se caracterizan por esta densidad psíquica y huella afectiva, causa de su decisión para olvidar el dolor sufrido, pero también expresión de su lucha por recordar para dar testimonio de hechos injustos ocurridos con su pueblo.

Alzheimer: dialéctica entre memoria y olvido. Manuela Gangotena, 2016.

Esta densidad psíquica y huella afectiva toman forma en el cuerpo del personaje; en sus pasos pequeños, tímidos e inseguros, en el temblor de sus manos y en su voz, en los años que lleva encima, así como en su enfermedad (Alzheimer). Todo lo anterior hace de Rosa un personaje amplio, que desborda cualquier intento de definirlo y que encarna una serie de contradicciones. Es por eso que aparece representada en la imagen difusa de su propia sombra, una sombra que nos permite saber de ella aunque no le veamos en su totalidad corpórea; solo se ve una parte de ella, su contorno es indefinido. Rosa es una mujer que no recuerda, una mujer sin memoria, una mujer que olvida pero que sin embargo lucha por recordar porque es la guardiana de la memoria de las luchas del pueblo afrodescendiente en el Ecuador y en América. Entonces Rosa decide olvidar pero al mismo tiempo lucha por recordar porque el olvido le llevaría a perder su historia, su idioma, su origen afrodescendiente.

2.4. La cartera

Rosa está de pie. La máquina de coser ha quedado atrás y, aunque sigue con la mirada perdida y desubicada, una luz alumbra su camino hacia adelante. La cabeza inclinada, los pies juntos, el temblor en su voz y la contracción en el cuerpo la describen ensimismada y temerosa. Con ambos brazos sujeta la cartera con fuerza, aferrándose a ella.

Cartera. Manuela Gangotena, 2016.

En esta escena, aunque el temor, la vulnerabilidad y la afectividad herida de Rosa se dibujan en su cuerpo tenso y contraído, llama la atención la actitud de posesión sobre la cartera, pues da cuenta de la importancia que este objeto tiene para la seguridad del personaje. Vale aclarar que en esta escena Tatés recrea el momento histórico ocurrido en el año 1955, en el que Rosa Parks, junto a ciudadanos afrodescendientes de Montgomery, decidieron dejar de utilizar el transporte público como una forma de protesta contra el racismo del que eran víctimas dentro de los buses. Caminaron de día y de noche durante varios meses hacia sus trabajos y de regreso a sus casas, mostrándose unidos pero al mismo tiempo vulnerables dentro de un sistema que negaba los derechos civiles del pueblo afrodescendiente. Es por esto que cuando el personaje Rosa agarra vehementemente la cartera, teme que se la quiten, pues esta es su ancla o punto fijo que le da confianza para sentirse lista y preparada para avanzar por el camino que se abre ante ella. Rosa no tiene miedo a perder su cartera o sus "riquezas" sino su identidad, simbolizada en la cartera.

Se muestra disminuida, temblorosa y vulnerable, no solo a consecuencia de su vejez y enfermedad, sino también por toda la carga de discriminación hacia ella y hacia todo su pueblo. A pesar de esta debilidad, conforme avanza la obra, Rosa se reconoce fuerte y digna. Esta fortaleza la expresa con su voz cada vez más firme y resuelta para hacerse oír y reclamar sus derechos como ciudadana; la cartera es un símbolo de seguridad, es un objeto al que cuida, protege y se aferra, pues en ella ha guardado los momentos más preciados, su memoria más profunda.

2.5. Luz frontal

Sentada en la silla que ha colocado al lado derecho del proscenio, para estar en primer plano y más cerca del público, Rosa es interceptada por una luz blanca y potente que ha sido colocada de manera que sus rayos iluminan directamente el cuerpo del personaje.

Luz frontal. Manuela Gangotena, 2016.

Para abordar de mejor manera este acápite, es necesario recordar que Rosa Parks fue apresada por la policía tras haberse negado a ceder el asiento del bus a un hombre blanco. Este hecho inspira a Pablo Tatés para justificar la urgencia constante que tiene Rosa por "recordar algo". En palabras de Rosa: "¿Pero a dónde iba yo ese día? ¡La estación de Policía! Ellos me arrestaron en aquella tarde de diciembre de 1955. Ellos sabían mucho de nosotros, todo el tiempo empujándonos de un lado a otro. Es más que seguro que en el interrogatorio me preguntaron a dónde iba, qué hacía, qué comía, en fin" (extracto del monólogo *Rosa*, 2015). Tatés utiliza el recurso de la luz frontal para vincular la historia de su personaje Rosa, con la de Rosa Parks, y con las condiciones de su detención por la policía, así como con el interrogatorio que sufrió, dando a la luz frontal un protagonismo para representar en su obra el autoritarismo y la violencia con la que Rosa fue detenida y obligada a recordar.

El efecto de esta luz, junto con una *voz in off* que pregunta constantemente "¿Quién es esa negra?", genera tensión en la atmósfera y provoca diversas emociones en el personaje que marcan tres momentos importantes: un primer momento, basado en el miedo de Rosa hacia el autoritarismo con el que la policía la interpela tras negarse a declarar; un segundo momento, en el que el personaje toma fuerza para acordarse y poner nombre a los actos discriminatorios sufridos por ella y por todo su pueblo para, en un tercer momento, desencadenar la denuncia en grito.

Así, el momento inicial, la luz simboliza el autoritarismo de la policía que ha arrestado a Rosa tras haberse negado a ceder su asiento. El personaje es interrogado y

se le impone recordar. Siente miedo por una posible tortura e intenta protegerse con las manos y mediante el silencio. Finalmente pregunta: "¿Qué quiere usted de mí? ¿Por qué quiere que recuerde?". En un segundo momento, Rosa recuerda a Anais Spencer, mujer que se disfrazó de hombre y dirigió una de las protestas por la explotación sufrida durante la construcción de la línea férrea. Según Rosa, "la insurrección duró poco porque los ingleses, esos benditos ingleses, mandaron a traer al ejército y murieron cientos de negros. Anais fue una de las primeras en caer y la enterraron ahí mismo, señor, junto a la línea férrea, ahí en ese sector que ahora llaman la nariz del diablo"[13]. Entre el susto y el miedo a ser interrogada, Rosa denuncia estos hechos cada vez con más fuerza.

En este segundo momento Rosa se muestra lúcida, su memoria se ilumina. Esto podemos apreciar cuando Rosa declara:

> Ya le dije que no tengo memoria, mi memoria ya no me pertenece, mi memoria es de todos aquellos que caminaron en Montgomery. Ellos me recuerdan, ellos saben acordarse de mí. Mi memoria es de todos aquellos que caminan, que siguen caminando y que saben a dónde. Además, usted señor, no puede encarcelar a las memorias. Las memorias no son para estar en la cárcel (Tatés, 2015).

Rosa no solo recuerda a Anais, también a Manuela Sáenz y a su acompañante Jonatás,[14] mujer afrodescendiente por la que Rosa muestra gran admiración por haber sido una de las mujeres que organizó movimientos de resistencia (quilombos) que lucharon por la libertad. Jonatás creció con Manuela Sáenz y con ella aprendió a leer y a escribir, a pesar de que para las mujeres afrodescendientes este derecho estaba negado, por considerarse peligroso.

---

[13] Pablo Tatés, guión de monólogo *Rosa*, 2015.

[14] En la novela *Jonatás y Manuela*, la escritora Argentina Chiriboga cuenta que don Simón Sáenz compró a una niña de nombre Nasakó como esclava para su hija Manuela, quien fue bautizada por él mismo con el nombre de Jonatás. "Olvidó el salto de la soga con sus hermanos, se le robaron de la mente sus padres, su abuela que le contaba tantos cuentos, las corrientes de sus ríos, sus arboledas, los pájaros, las comidas, sus bailes [...] la vida le había dejado sin memoria" (Chiriboga 1994, 96). Jonatás tuvo que aprender a reconstruir su mundo desde su condición de esclava, aunque, según la autora, más que esclava de Manuela, fue su compañera de juegos, de aventuras, de amores y de lucha. Según Chiriboga, la presencia de Jonatás en la vida de Manuela fue crucial en su formación política; es gracias a Jonatás que Manuela, perteneciente a la aristocracia quiteña, conociera la realidad del maltrato y las condiciones de vida de los esclavos; junto a Jonatás reconoce que es necesario terminar con estas injusticias y busca la manera, primero robando riquezas a los españoles y criollos que hacían su fortuna en base a la explotación, y luego comprando la libertad de algunos esclavos a cambio de oro y joyas. Este vínculo de Manuela con la esclava Jonatás (mujeres de tan distinto origen, pero tan cercanas al mismo tiempo) enriqueció mutuamente sus vidas en consciencia y acción política, llegando a participar juntas en varios episodios, incluida la batalla de Pichincha ocurrida en mayo de 1822.

> Se prohibió enseñar a leer y escribir a las negras. Se decía que las negras utilizaban las letras para contactarse con el demonio. Se decía que Jonatás había embrujado a doña Manuela y a don Simón. Se decía que Jonatás había embrujado a todos esos negros que la seguían en el quilombo. Se decía que hablar de la libertad de los negros era cosa del diablo. Se habló mucho de la Manuela, demasiado, pero no se mencionó a Jonatás; se prohibió hablar de ella. Pero yo sí me acuerdo, señor, yo sí me acuerdo, mariscal de campo Jonatás Mina, y ya ve señor, la historia le borró hasta el apellido (extracto del monólogo *Rosa*, 2015).

Vemos como la luz frontal en este segundo momento permite que Rosa recuerde y narre un capítulo importante en nuestra historia: el papel de una mujer que tuvo un protagonismo que las élites han minimizado, pues se trató de una mujer afrodescendiente que el poder ha invisibilizado negándole su espacio en la historia.

En este momento, Rosa asume el rol importante de transmisora oral de la cultura del pueblo afrodescendiente que, si bien se asentó en distintos territorios, comparte dos condiciones similares: todos llegaron como esclavos y todos provienen del continente africano. En el siguiente extracto del artículo del historiador y literato norteamericano Michael Handelsman, "Jonatás y Manuela", el autor hace referencia a la importancia que tiene para el pueblo afroamericano el guardar viva la tradición de los pueblos originarios de África, tomando en cuenta la oralidad como principal fuente de transmisión del conocimiento de una generación a otra. En palabras de Handelsman: "Para cada una de los 90 millones de personas de herencia africana que vive en América Latina, hay un relato que nace de generaciones atrás. Los relatos forman un rico legado de lucha y de supervivencia. Aunque cada uno es diferente, todos tienen su comienzo en África" (Handelsman 2001, 196).

Con la reflexión de Handelsman, se comprende la importancia de este segundo momento de luz potente y frontal en la obra, pues Rosa recuerda, recrea y transmite oralmente la herencia del pasado como una forma de lucha y supervivencia. Esta Rosa lúcida recuerda como parte de una estrategia política, es decir, decide olvidarse de sí misma como sujeto aislado y descontextualizado para convertir su voz y su memoria en la voz y memoria de todo un pueblo. Rosa se recuerda dentro de generaciones pasadas; su voz es la voz de todos y es el reflejo de la necesidad generalizada de los sujetos afrodescendientes de preservar la memoria y transmitir a las nuevas generaciones su origen y raíces africanas.

Si bien la luz frontal en un primer momento interpela a Rosa, también provoca en ella el reencuentro con sus recuerdos más profundos que se van

articulando en cada uno de sus relatos sobre las luchas del pueblo afrodescendiente por el reconocimiento de sus derechos y la construcción de su ciudadanía.

Finalmente, en un tercer momento, Rosa denuncia hechos concretos de racismo hacia ella y hacia su pueblo; enfrenta al poder y acusa a la historia oficial por callar voces, por contar una versión muy parcializada de los hechos. En definitiva, armándose de fuerza y poniendo su voz en alto, Rosa declara estar cansada de tanto maltrato y discriminación: "estoy cansada del racismo, de ser una ciudadana de segunda, cansada de que me marginen, me nieguen derechos" (extracto del monólogo *Rosa*, 2015).

Entonces, la luz frontal que aparentemente expone a Rosa a la mirada y al juicio del hombre blanco para dejarla en estado de vulnerabilidad, le da fuerza para recordar con mayor claridad y le llena de energía para desafiar al poder constituido.

2.6. La voz

La voz, al ser el medio de expresión más directo, da cuenta –en su proyección, acento, ritmo y matiz– de las características esenciales del personaje y de cómo este se transforma a lo largo de la obra. Así, la manera temblorosa con que Rosa habla durante casi toda la obra refleja un sujeto débil, enfermo, disminuido casi a punto del delirio. Si bien hay momentos en que casi no se entiende lo que dice, todo tiene una función en términos del texto, es decir, para mostrar hasta dónde está afectada la memoria de alguien que ha sido discriminado durante toda la vida. Su voz está llena de interferencias, huecos, lagunas, temblores, dudas, pero tiene una certeza, una fuerza de grito; es como si toda esta voz que está en un umbral de indecisión, en un momento dado pueda gritar.

Por otro lado, en la obra esa voz va cambiando de pertenencia: es Rosa, pero en algunos momentos es Simón Bolívar, en otro es Sucre, en otro Manuela Sáenz, los marinos ingleses, y toda esa capacidad que tiene la voz de ser una y otras; tiene la función de mostrar que esa trama, esa tela, ese tejido que es la memoria, es una herramienta para denunciar la gravedad de la discriminación racial. Necesita hacer una retrospección y hasta "saquear" del archivo de la historia nacional y latinoamericana todos aquellos momentos y personajes que develan la gravedad de todo lo que no se dice. Entonces, la voz de Rosa es de Rosa pero es mucho más que eso, es la voz de una comunidad doliente, donde lo común es la violencia recibida.

Por eso Rosa alza la voz para denunciar, enfrentar y, finalmente, gritar. Se podría decir entonces que el grito es la respuesta de Rosa y del pueblo afrodescendiente hacia la violencia del poder; además, la voz de Rosa propone una posibilidad de cambio porque reivindica al sujeto afrodescendiente no solo de Ecuador sino de toda América.

Al final de la obra Rosa grita porque está cansada de la desigualdad, y lo que siente desborda cualquier intento por ser explicado; se trata de un dolor acumulado después de tanto silenciamiento. Además, lo que quiere decir va en contra de la voluntad del "blanco", que ejerce su poder sobre ella y a quien no le interesa entender otras lógicas que no sean las suyas; por eso Rosa explica "no, usted no entiende cuando digo que estábamos cansadas. No cedí el asiento en ese bus porque estaba cansada de tanta opresión, no estaba cansada de la jornada de trabajo de ese día" (Extracto de la obra, 2015).

También la voz del propio Tatés adquiere una dimensión absolutamente política pues lo que ocurre en el escenario es un acto de protesta y una intervención en la memoria oficial: esa voz que, cuando terminada la obra, pregunta al público: "¿Quién sabe cuál es la ciudad de Ecuador que tiene más negros?" y nadie lo sabe. Es decir, interpela nuevamente al público indolente, que desde esa postura de alguna manera es parte de esa misma historia oficial.

2.7. Otros personajes

James Blake. Manuela Gangotena, 2016.

Cuando Tatés encarna a Rosa, su cuerpo se muestra débil, lento, tembloroso, aferrado a su cartera, da pasos cortos. Por el contrario, cuando encarna a otros personajes, el cuerpo del actor adquiere otra expresión: está abierto, especialmente el

pecho, extremidades y manos; la pelvis hacia delante, el ceño fruncido, con movimientos amplios y definidos.

Simón Bolívar. Manuela Gangotena, 2016.

Es la manera cómo Tatés encarna a personajes como James Blake, el policía, el inglés o Simón Bolívar, sujetos omnipresentes que interpelan continuamente a Rosa y que simbolizan la violencia, el racismo, el pensamiento hegemónico y el poder.

Estos personajes con sus interpelaciones están presentes a lo largo de la obra, por ejemplo cuando Rosa narra que: "había tres pasajeros blancos viajando de pie, entonces James dejó el volante, fue por el pasillo hasta la sección de negros, descendió allá como un Cristo que desciende a los infiernos. Ahí, en medio de esa oscuridad, con la voz de todo un héroe dijo: levántate negro huevón, cédele el asiento a este ciudadano blanco" (extracto del monólogo Rosa, 2015).

O como cuando encarna a Simón Bolívar: "¡Manuelita! ¡La rosa roja de América es Manuelita Sáenz! Deje eso, Manuelita, porque aquí está un hombre, un libertador, aquí está un varón para prepararse su propio asiento" (escena de Simón Bolívar, 2016). Aquí Tatés no solo caracteriza a un desafiante Simón Bolívar, que corpóreamente se presenta dueño de la situación y con aire de autosuficiencia, sino que el personaje se expresa con un lenguaje que denota superioridad.

En el personaje del inglés están también representados ingleses que se supone llegaron para la construcción del ferrocarril; se trata de un personaje que utiliza a esclavos negros para realizar esta obra, a quienes los envía a poner dinamita para abrir el camino, sin importarle ni un ápice que pudieran morir en esta peligrosa tarea.

Tatés, para la caracterización de sus personajes, también recurre al uso de los lentes que le permiten marcar un cambio de un personaje a otro: Rosa mueve lentamente sus manos hacia los lentes y con el mismo ritmo pausado, se los quita. Inmediatamente cambia su postura y energía corporal, el tono de su voz y la mirada para representar distintos personajes.

Lentes. Manuela Gangotena, 2016.

El uso de los lentes es una estrategia escénica: el paso entre Rosa a los otros personajes depende de los lentes. Tatés se los vuelve a poner siempre lentamente como si volver a Rosa implicara una transición. Esas rupturas de tiempo, junto con rupturas de la voz, dan cuenta –como ya se ha mencionado– de una memoria fracturada, rota o herida. Además, en algunos momentos, cuando Rosa se quita los lentes, comienzan a aparecer otras voces que no son la suya y que tienen otro tono que remite al pasado latinoamericano relacionado con la negritud. Por esto, la memoria de Rosa es una memoria en plural, polifónica, porque por un lado habla Rosa pero por otro, sin lentes, habla Bolívar, Sucre, Jonatás Mina, y así sucesivamente.

Capítulo tres

Reflexión en torno a los monólogos *Rosa* y *Cajón de tomates*

Si bien la presente tesis tiene como objeto de estudio al monólogo *Rosa,* se considera necesario incluir una pequeña reflexión en torno a *Cajón de tomates,* la siguiente obra de Tatés, para evidenciar el trabajo dramatúrgico y puesta en escena del autor-actor en ambas obras. El proceso de creación de *Cajón de tomates* inició en marzo de 2016 y fue presentada en temporada de cuatro semanas en septiembre del mismo año. La obra muestra la historia de Clotario, personaje afrodescendiente de origen humilde, cuyo sueño es llegar a ser el propietario de una fábrica de tomates y salir de la pobreza. Este sueño se inspira en los programas de televisión que el personaje ve en la *Hitachi* de su vecino, don Bertulfo, cuyo negocio consiste en que, a cambio de dinero, los vecinos puedan ver programas en su televisión. Así, "el box, el fútbol, la fama, la gloria y hasta un trabajo emergente son algunas de las estrategias que Clotario no escatima en probar, en medio de una ciudad que le propone un ritmo de vida totalmente ajeno a su lejano caserío" (Tatés, reseña de la obra, 2016).

El libreto del monólogo comenzó a tomar forma luego de que Tatés leyera el informe sobre la violencia de género en el Valle del Chota, realizado por la Coordinadora Nacional de las Mujeres Negras (CONAMUNE)[15], que busca ser una herramienta de diálogo en pos de una vida sin violencia.

Sobre la base de la lectura de este documento, Tatés armó el esbozo de su obra, que en un primer momento sería actuada por una actriz y dirigida por él. Se trataba de la historia de una mujer vendedora de tomates que decide migrar del campo a la ciudad para luego regresar tras la violencia sufrida. Después de haber presentado el proyecto a diez actrices quiteñas y no haber captado su interés, Tatés decidió transformar la obra dándole formato de monólogo para actuarlo él mismo. Tomó entonces como referencia

[15] Red constituida por organizaciones de mujeres afroecuatorianas creada en el año de 1999 con el fin de luchar contra la violencia, la inequidad, la exclusión y la falta de oportunidades de la que son objeto (CONAMUNE, 2012).

a algunos personajes afrodescendientes que él había conocido y a uno en especial que vivía en extrema pobreza en la ciudad de Quito.

3.1. Desarrollo de la obra

Cajón de tomates transcurre en un barrio marginal de Quito. En la primera imagen se ve la silueta de Clotario, dibujada a contraluz de cuatro televisores que están colocados al fondo del escenario. El personaje da la espalda al público, está vestido con una camiseta sin mangas, una bermuda de color blanco y zapatos deportivos. Lleva en sus manos vendas de boxeador, los brazos están pegados hacia su cuerpo y las manos se juntan a la altura del estómago. Se escucha el ruido que producen los televisores al estar prendidos en un canal sin señal. La escena da la idea de un sujeto vacío en un espacio vacío sin nombre ni directrices, sin memoria y sin pasado, sin un motivo para despertar. Simplemente en blanco, emociones sin nombre, un cuerpo sin voluntad propia, como un robot o máquina que responde a las señales y el mando de otros.

Silueta de Clotario. Manuela Gangotena, 2016.

La penumbra del resto del escenario hace que brille más la silueta del personaje y se vea un cuerpo vaporoso y tenue. Durante un buen rato Clotario se queda ahí, estático, envuelto por el ruido de los televisores. Baja los brazos y los deja relajados para luego subir la mano derecha y regular el volumen de uno de los televisores. Poco a poco desaparece el ruido y es reemplazado por la *Suite para cello en sol mayor* de Johann Sebastian Bach. La música se dilata en el espacio profundizando la imagen de

Clotario, ahora con los brazos hacia arriba, como si fuera un campeón. Entonces se da una secuencia de movimientos, desde los brazos pegados al cuerpo y las manos juntas, pasando por los brazos hacia abajo y finalmente los brazos hacia arriba. Clotario gira lentamente hasta quedar de frente al público, la música de Bach se mantiene, se prende la luz y se dibuja su rostro desubicado al reconocerse observado. Se evidencian cambios abruptos de ánimo: el susto de Clotario en el cuerpo tenso de Tatés, su inocencia y dulzura en los momentos de relajación del cuerpo del actor. En esta construcción corporal, los dos pies están ligeramente abiertos, da la sensación de que, en medio de la penumbra y los cambios repentinos de ánimo, hay una base, un equilibrio. Clotario boxea.

3.2. Luz frontal

Hasta este momento solo se había hecho uso del lado derecho del escenario. En el lado izquierdo aparece una potente luz frontal que se proyecta sobre la pared y alumbra el cuerpo de Clotario en posición neutral: abierto, brazos estirados hacia abajo, piernas ligeramente separadas.

Luz frontal I, Manuela Gangotena, 2016.

Esta imagen da inicio a una nueva escena, crucial en la obra, pues representa uno de los momentos de mayor emocionalidad del personaje, en el que llega al punto máximo de su dolor; se trata de la escena de la madre. Clotario narra y vive en carne propia el maltrato y violencia del que fue víctima su madre en manos de su padre,

cuando llegaba borracho a la casa y la pegaba con tal fuerza e intensidad que el cuerpo de la mujer se desplomaba.

Este dolor de Clotario se expresa no solo en las manos al cubrirse la cabeza, sino en todo el cuerpo: se encoge, se toca la cabeza, se hace coraza para proteger el pecho y con la otra mano cobijar su corazón. El dolor le rebasa y necesita retirarse de la luz, protegerse los ojos.

Luz frontal II, III, IV. Manuela Gangotena, 2016.

De esta manera, el personaje está frente a frente con su emoción y parecería que le lleva tiempo asimilar el dolor que le produce el recuerdo de su madre. Al referirse a ella, Clotario dice: "si ustedes la vieran, se asemeja a un pajarito recién nacido que se cayó de su nido, tiembla, acompañan gestos, muecas, a palabras que no se entienden. Yo pienso que está hablando con Dios y que él quiere que no sepamos de lo que están hablando" (Extracto de *Cajón de tomates*, 2016).

Algunos recursos utilizados por Tatés permiten plantear una comparación entre *Rosa* y *Cajón de tomates*, con el objetivo de comprender cómo su postura política y crítica al sistema se expresan de diferente forma. El uso de la luz frontal en cada una de las obras tiene una connotación distinta: mientras Rosa reconoce, comprende, enfrenta y denuncia la violencia y el poder simbolizados en esta luz, Clotario se impacta, la luz le produce dolor, le saca abruptamente de su fantasía y lo pone frente a frente con su emocionalidad y subjetividad sin nombre. Clotario siente presión en la cabeza a la que toca, dolor en el pecho al que lo protege con las manos vendadas para el combate. Es

como si sus manos fueran la extensión de su afectación y frustración incomprensible para él, afectación que pasa por distintas etapas: en un primer momento fuerza y carácter lúdico, luego dolor, llanto y, finalmente, locura.

Entonces, en *Cajón de tomates* la luz frontal representa los momentos de mayor introspección del personaje y al mismo tiempo el encuentro cara a cara con la realidad que poco tiene que ver con la ficción de la televisión.

3.3. La técnica actoral

La elección de la técnica actoral para el monólogo *Cajón de tomates* responde a dos variables dentro del proceso de creación: la primera tiene que ver con la necesidad del actor de plantearse nuevos retos que le impulsen a explorar más allá de lo indagado en el monólogo *Rosa*; la segunda responde a las características de Clotario, personaje principal de la obra.

Es necesario mencionar que al momento de la creación del monólogo *Rosa*, Tatés se enfrentaba a distintas lesiones en su cuerpo (en la columna y en el tobillo), las mismas que le llevaron a identificarse con el personaje de Rosa Parks, mujer anciana, enferma, de caminar pausado. Además, encontró una similitud entre la memoria frágil de Rosa –producida no solo por el alzhéimer, sino por su necesidad de olvidar– con la facilidad con la que él olvida; gracias a este proceso comprendió más adelante que "una buena memoria también borra ciertas cosas" (Tatés, 2016).

Para *Cajón de tomates*, Tatés decidió superar estos problemas de salud y se retó a tomar nuevos riesgos que tenían que ver con el desarrollo de una técnica corporal más exigente que le permitiera encarnar a Clotario, un personaje joven, ágil y vital. En palabras de Tatés:

> Cuando empezamos a construir este personaje, dije "bacán, sí, hay que sudarle al personaje". *Rosa* estuvo bien y está bien que tenga ese ritmo, que tenga esa cadencia pero no vamos a estar toda la vida haciendo *Rosa* o pretendiendo hacer personajes parecidos a ella, viejos, postrados, ¿no? (Tatés, 2016).

Además, Clotario es un personaje que presenta cambios de personalidad, resultado de su locura, lo que exige la utilización de una técnica que facilite estos cambios. Si bien la formación de Tatés se basa en la exploración del mundo emocional y la utilización de técnicas de la actuación de Stanislavski, Layton, Meyerhol y

Strasberg, cuya parte medular es la confrontación del actor con el mundo de las emociones, para abordar la locura de Clotario fue necesario explorar nuevos universos técnicos –clown, mimo, trabajo físico exigente, elevado nivel de energía en las acciones–. Según Mauricio Gallegos, director de la obra, la manera que encontraron para abordar esta emocionalidad cambiante del personaje fue la técnica y los recursos del clown pues, "el clown es como un niño, pura emoción: está feliz y de pronto llora, luego le ofreces un helado y pasó. Clotario está loco, es decir, el punto de partida era la locura, esa que lo lleva a hacer cosas que le sorprenden a él mismo y al público" (Gallegos, 2016). Entonces, la técnica del clown fue imprescindible para el desarrollo de la emocionalidad del personaje, manifiesta en el cuerpo del actor, en el ritmo y en el uso de la energía.

Al relacionarlo con el monólogo *Rosa*, se puede decir que, si bien ambas obras fueron trabajadas sobre la base del método stanislavskiano –caracterizado por la memoria emotiva como principal fuente de creación–, es claro que la búsqueda y retos técnicos del autor-actor han sido muy distintos en cada uno de los monólogos, y responden al momento específico de su propia vida (como ya fue mencionado más arriba).

Aunque el fundamento de *Cajón de tomates* es similar al de *Rosa* –en tanto son monólogos con temática afrodescendiente y personajes discriminados y excluidos– el abordaje de la nueva obra y de cada uno de los personajes es distinto.

3.4. Los estereotipos

En *Cajón de tomates*, Tatés personifica los estereotipos más comunes: el negro futbolista, el boxeador y el vendedor de gas, y con estos cuestiona, por ejemplo, el ideal de lo nacional como el sentimiento de pertenencia hacia una nación que al mismo tiempo anula y margina; en palabras de Tatés: "te pones la camiseta, cantas su himno y el rato del rato te das cuenta que no eres parte de eso tampoco" (Tatés, 2016). Entonces, Clotario va poco a poco de su mundo de ficción, alimentado por la televisión, a reconocer que todo es parte de una fantasía. Es con este conflicto que el personaje se afecta durante toda la obra. Tatés lo explica de la siguiente manera: "él siente esa segregación pero, sin embargo, no te dice absolutamente nada, no simboliza ni se queja; él sigue su vida y eso es lo que precisamente queríamos poner sobre el tapete con esta obra" (Tatés, 2016).

Boxeador, Manuela Gangotena, 2016. *Futbolista*, Manuela Gangotena, 2016.

3.5. El poder de los medios

Es necesario destacar la problemática del poder de los medios y de la televisión, en específico, presente a lo largo de toda la obra. Este aparato es el que alimenta los sueños de Clotario y es solo a través de él que puede verse, pero desde la mirada de los otros. En la televisión no solo están sus sueños y su vida, lo que puede creer y anhelar de ella, es también su pesadilla y su locura, una esquizofrenia por querer ser lo que dicen de él y nunca llegar a serlo. Esto se relaciona con el pensamiento de autores como Fanon o Manzano, tratados en el primer capítulo, pues al pertenecer a un mundo que no ha sido creado para él, en el que por más que se esfuerce, por más que entrene desde las 5 de la mañana, por más que estudie para manejarse dentro de los códigos del "blanco", siempre habrá una voz, alguna imagen, un personaje de telenovela, algún hincha de fútbol, algún espejo, que le ubique otra vez en su pellejo y le recuerde lo que realmente es. Esta es la pesadilla de Clotario y la fuente de su locura.

El efecto que se produce en Clotario debido a este universo onírico –de fantasía y esquizofrenia al que le induce la televisión– es en definitiva una estrategia de olvido y control a través del entretenimiento y del estímulo al consumo. Sobre esto Nelly Richard indica: "las disipativas formas de olvido que los medios de comunicación elaboran diariamente para que ni *el recuerdo* ni su supresión se hagan notar [...]

dificultad de mantener la memoria del pasado viva y *aplicada* cuando todos los rituales consumistas se proponen distraerla, restarle sentido y fuerza de concentración" (Richard 1995, 78,79). El frío de la noche se mezcla con el frío de la realidad fuera de la televisión, fuera del mundo de los otros y de la propia fantasía. Es un frío que se une con el frío y el vacío del olvido.

A esto se suma la idea de lo nacional, naturalizada a través de los medios que llaman a todos a ser parte de algo, de un símbolo, pero al mismo tiempo ubica a los sujetos en un espacio vacío, en el que, según Tatés, "todos somos patria, menos tú; tú eres un negro". Frantz Fanon, en su artículo "El negro y el lenguaje" (2009), hace referencia a este sujeto afrodescendiente marginado y su lucha sin fin por pertenecer y "llegar a ser". Para el autor, esta lucha se evidencia en el caso específico del afrodescendiente antillano y su necesidad de adquirir el lenguaje del blanco o "verdadero hombre" pues, hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura, en este caso, el mundo del hombre blanco y la cultura francesa:

> El negro antillano será más blanco, es decir, se aproximará más al verdadero hombre, cuanto más suya haga la lengua francesa […] llevar vestimenta europea o el pelo a la última moda, adoptar los objetos que emplea el europeo, sus marcas exteriores de civilización, sembrar el lenguaje indígena de expresiones europeas, usar frases ampulosas al hablar o escribir una lengua europea, todo eso se hace para intentar alcanzar un sentimiento de igualdad con el europeo y su modo de existencia (Fanon 2009, 49, 54).

Esta presión en el afrodescendiente antillano por adquirir un lenguaje, ser aceptado y reconocido como "verdadero hombre", es la misma presión de la que es víctima Clotario en *Cajón de tomates* pero, en este caso, se ejemplifica a través de su pasión por el fútbol –transmitida por la televisión–, como reflejo de su necesidad por sentirse parte de una "patria" a la que no pertenece: Clotario besa e iza la bandera, y al mismo tiempo que canta el himno de la nación se evidencia que está fuera de ella; se pone la camiseta de la selección y al mismo tiempo es su piel negra lo que más se destaca a la mirada de los espectadores; se pone la mano en el pecho, aunque lo que en realidad quiere es ponersela en los oídos, para no oír los insultos de los hinchas. Le faltan manos para cubrirse, le falta un lugar al cual escapar. Pero no hay lugar; su lugar es el no lugar, su ser es el no ser.

El poder de los medios. Manuela Gangotena, 2016.

Esta soledad profunda de Clotario le aferra al universo onírico de la televisión: el sensacionalismo, las escenas de amor pasional, la violencia, son el mejor antídoto para callar su voz interior que le habla de lo que él es: un sujeto afrodescendiente marginado y violentado por un mundo que no acepta la diferencia. En Clotario se personifica la realidad de mucha gente que, consciente o inconscientemente, se refugia en la televisión para callar su consciencia y sentirse acompañados. Según Tatés,

> Mucha gente entra en su casa y, para no sentirse sola y tener voces de fondo, enciende el aparato: los presentadores de noticias diciendo que todo va de mal en peor; los actores de telenovelas declarando su amor; los animadores de concursos anunciando el gran premio (Tatés, 2016).

3.6. Rosa y Clotario: diferencias entre los dos personajes

Los personajes principales de las obras tienen un origen opuesto: mientras Rosa Parks es una mujer afrodescendiente que existió en un país, en un momento histórico y contexto determinados, Clotario es un personaje ficticio, inventado por Tatés e inspirado en un hombre afrodescendiente que migró del campo a la ciudad con el sueño de encontrar mejores condiciones de vida. Al llegar a la ciudad, encontró una realidad muy distinta a la imaginada, pues fue cruelmente discriminado, terminando en las calles de Quito en una situación de extrema pobreza. Tatés reconoció en este sujeto un claro ejemplo de discriminación racial y un buen punto de partida para desarrollar la nueva obra, inspirándose en la indigencia y locura del personaje principal.

Por el contrario, Rosa Parks tuvo las condiciones idóneas para reconocerse como mujer afrodescendiente discriminada, dentro de un grupo de sujetos afrodescendientes que sufren la misma segregación, para luego saberse ciudadana sujeta de derechos, cuestionar la segregación naturalizada y, finalmente, hacer oír su voz. Clotario es un personaje que se nutre del mundo ficticio de la televisión, y es a través de esta que cree poder cambiar su situación de sujeto marginado. La televisión le muestra personajes de origen humilde con los que se identifica, siendo testigo de su ascenso social y económico, que él cree poder alcanzar. Para ilustrar lo anterior, cabe recordar que Clotario nombra la telenovela mexicana *Los ricos también lloran*, cuya protagonista vive en extrema pobreza y, gracias a que cumple con el estereotipo de mujer "bella" (ojos y cabello claros), alcanza la fama y el respeto de todos. Clotario, al ser un sujeto miserable, sin acceso a educación y a una buena calidad de vida[16], se aferra a la "magia" de las historias de superhéroes y heroínas, sus dramas y conflictos como una manera de evadir la realidad y de plantearse sueños que cree poder alcanzar. La realidad siempre se encarga de ubicarle en su lugar de sujeto subalterno, creando en él un conflicto constante y creciente que lo lleva a la locura.

Pero la televisión no solo crea mundos ficticios en la mente del personaje, también le muestra una imagen estereotipada de sí mismo y de la gente, de acuerdo a la manera de comportarse, al lugar que ocupan en la sociedad y a los valores adjudicados. Así, Clotario se convence de que su destino y gran hazaña sería llegar a ser primero un

[16] Cabe recalcar que en la reseña del monólogo *Cajón de tomates*, se explica que de acuerdo con estadísticas oficiales del Ecuador, la población afrodescendiente es la que más pobreza padece, con un porcentaje del 54%. Esto se traduce en poco acceso a educación, salud, servicios básicos, agua potable, empleo calificado y otros derechos básicos que impiden a la población afro mejorar en su calidad de vida.

“gran” boxeador, luego un “gran” futbolista y, finalmente, un “gran” vendedor de gas. Tras luchar por cada uno de estos sueños y enfrentarse de una forma cruel y dolorosa a la realidad, comprende poco a poco que su sueño de llegar a ser grande solo se basa en la ilusión que se construye en las múltiples voces que vienen de la televisión, voces de personajes de ojos y cabello claros, gente de piel blanca. Finalmente, Clotario reconoce que su sueño de llegar a ser “grande” es una ilusión. No le queda más que autodenominarse “El gran Clotario” y tener como investidura una chaqueta sucia y harapienta.

El gran Clotario. Manuela Gangotena, 2016.

La manera profunda con que la televisión transmite los estereotipos naturalizados lleva al personaje no solo a aceptar estas características como propias sino también a construir su identidad sobre la base de estas acepciones simplificadas. Cabe recordar que Stuart Hall, en “El espectáculo del otro” se refiere al estereotipo como el resultado de una reducción y eternización de los rasgos característicos de los sujetos, y de la no aceptación de la diferencia. En palabras de Hall, el estereotipo “divide claramente lo normal y aceptable de la anormal e inaceptable, y excluye o expulsa esto último, lo diferente” (Hall 2010, 430). De tal manera que la televisión y la idea de sí mismo que Clotario adopta a partir de esta, reduce su identidad y la idea que él tiene sobre sí mismo.

Pero la historia de Clotario no se limita únicamente a este caso individual, tiene un alcance más amplio y se aplica a todos los sujetos subalternos, quienes –frente a la falta de oportunidades, producto de una vida en miseria– no pueden verse a sí mismos desde lo que son, construir su identidad, cuestionar al sistema opresor y las injusticias, y denunciarlo. Tatés considera que las oportunidades para acceder a la educación son la clave para poder significar el racismo, la marginación y la consiguiente construcción de estereotipos. Sin embargo, también considera que, a pesar de la ausencia de conciencia sobre la propia identidad, los sujetos subalternos "no pierden su sensibilidad y sienten las cosas. Por supuesto que percibes cuando alguien se te está burlando, cuando alguien te hace caer en cuenta de que estás en ese grupo de marginados, de excluidos, pero no sabes cómo responder, qué decir" (Tatés, 2016). Para Tatés la educación es el camino para la adquisición de herramientas que facilitan la significación de los hechos y la construcción de una identidad. *Cajón de tomates* apunta a visibilizar esto.

La principal diferencia entre Rosa Parks y el personaje Clotario radica en que la primera, gracias a su formación y contexto, pudo simbolizar la discriminación, denunciarla y traducirla en un grito de "basta"; el segundo, al no tener las herramientas para hacerlo, su grito se traduce en locura. Así, para Rosa llevarse la mano a la cabeza es sinónimo de querer recordar, mientras que para Clotario es un gesto que expresa el intento por comprender sus sentimientos y las voces que habitan en su mente.

3.7. Aspecto político vs. emocional

Antes de *Rosa*, Tatés había sido un actor más bien reflexivo, "de cabeza" y, como él dice: "en Clotario el trabajo emocional es más fuerte" (Tatés 2016). Así, cuando empezaron a trabajar con el director, partieron de improvisaciones basadas en ciertos juegos del teatro gestual del clown. En un inicio Clotario fue construido desde lo físico, el juego y la necesidad de tomar riesgo y explorar el mundo emocional de una forma más onda, más potente. Gallegos, el director de la obra, pone como ejemplo el proceso de creación de la escena de la madre, misma que involucra la emocionalidad del personaje y del actor de una manera profunda.

En otras escenas también se refleja esta emocionalidad como necesidad de cambio y paso hacia un nuevo proceso como actor, por ejemplo, cuando Clotario reclama al televisor y reconoce que las voces que le hablan provienen de mundos

ilusorios que poco tienen que ver con él. En todos estos momentos el personaje siente profundamente, se rompe y se quiebra.

Entonces, en *Rosa* el propósito era explorar el discurso político, el discurso de identidad afrodescendiente. En Clotario, el reto fue ir más allá, como lo afirma Tatés: "ya tienes lo afro, ya sabes el tema político, ya lo tienes, el texto ya está, la estética va por ahí pero crezcamos como actor: explorar el mundo de las emociones" (Tatés, 2016).

3.8. La voz

Mientras la voz de Rosa va en un *crescendo* paulatino, desde una voz débil y temblorosa hasta tomar fuerza para ser una voz colectiva que denuncia la discriminación, en *Cajón de tomates*, la voz de Clotario es generalmente fuerte, clara y en tono lúdico, y es esta voz en primera persona la que narra los sucesos que transcurren a lo largo de la obra.

Si bien en casi toda la obra la voz de Clotario es fuerte y clara, existen dos momentos en que se esta se quiebra, mostrando la vulnerabilidad del personaje: en un primer momento expresa su dolor al recordar la manera en que su madre fue violentada por su padre; en un segundo, expresa la angustia producida por la lucha contra las voces de la televisión que resuenan en su cabeza, que le abruman, confunden e impiden oír su propia voz: "yo imaginé voces y pantallas, voces y luces. Al inicio eran muy amables conmigo, muy buenos amigos, pero luego empezaron a burlarse y eso ya no me gustó" (extracto del monólogo *Cajón de tomates*, 2016). Esta voz culmina en un llanto tembloroso y desbordado; expresa la dualidad en el personaje entre su creciente afectación psicológica y la necesidad de comprender y expresar lo que le sucede.

La voz de Tatés, como actor y creador de la obra también está presente en una intención política de ser la voz de otras voces, con su arte como proyecto y desde su teatro como camino. Esto implica para él asumir una responsabilidad, una ética de representación y supone trabajar y levantar la voz, ser potente en lo que se va a decir; se trata de un trabajo y una entrega de cada día y ese compromiso lo lleva a "en nombre de esa voz, investigar más, prepararse más, porque solo así puedes llegar" (Tatés, 2016).

Tatés se refiere también al vacío y soledad en Clotario, producto de la ausencia de pertenencia e identidad. Para esto, denuncia abiertamente a la televisión y los medios en general por callar las voces y, a cambio, aturdir a los televidentes con un entretenimiento que produce inercia y olvido; entonces, la adicción de Clotario a la

televisión es la puesta sobre el tapete del poder de los medios para callar y ocultar otras voces que no son las hegemónicas. La voz de Tatés detrás de Clotario dice: "la televisión les hace sentir que no están solos, para muchos la radio no es suficiente, necesitan de esa pantalla luminosa, necesitan que les alumbre" (extracto de *Cajón de tomates*, 2016). Tatés muestra el entretenimiento como una estrategia de los medios para callar las voces que quieren hablar de identidad, de origen, de pertenencia, llevando a construir en los imaginarios de los sujetos una falsa idea de sí mismos, una necesidad infinita de "llegar a ser" lo que no son: "creer que eres lo que no eres, que eres lo que deberías, te lleva por una vorágine y lucha constante por 'llegar a ser', para a la final siempre constatar que terminas siendo simplemente tú, un simple gran Clotario" (Tatés, 2016).

Para profundizar lo anterior, Tatés incluye en la obra la canción *Everybody is Talking at Me* del cantautor estadounidense Harry Nilson, que da cuenta de aquellas tantas voces que ensordecen, confunden y apagan la propia voz. La canción dice: "todo el mundo me habla, yo no oigo una sola palabra de lo que dicen, solo los ecos de mi mente" (extracto de la canción). Clotario necesita desesperadamente callar las voces que suenan en su cabeza, que le hablan de historias ficticias y le alejan de su propia historia, por eso grita: "¡Tú tienes que apagar estas voces en mi cabeza! ¿Por qué me contaste la historia de esa mujer que se hizo rica en esa telenovela?" (extracto de *Cajón de tomates*, 2016). Las voces juegan en su cabeza, hacen bulla, le confunden y enloquecen.

3.9. Los estereotipos en ambas obras

Tanto en *Rosa* como en *Cajón de tomates*, Tatés pone mucho cuidado en el tratamiento del sujeto afrodescendiente para evitar reproducir estereotipos ligados a la manera como su pueblo es categorizado. En *Rosa*, encarna y visibiliza personajes con valor en la lucha por la defensa de sus derechos y que han sido un aporte en la construcción de identidad y en la lucha por la liberación; de esta manera Tatés mantiene viva la memoria de su pueblo.

En las dos obras lo principal es la discriminación y esta se traduce de dos formas distintas: en *Rosa* desde la memoria fracturada y desde la conciencia de esta ruptura traducida en una lucha por recordar y también por olvidar; en *Cajón de tomates*, desde la emocionalidad a flor de piel de Clotario, manifiesta en su cuerpo, su voz y, finalmente, en su locura, resultado del no poder comprender y simbolizar sus

emociones: “él siente esa segregación pero sin embargo no te dice absolutamente nada, no simboliza, ni se queja; él sigue su vida” (Tatés, 2016).

Locura I. Manuela Gangotena, 2016.

Locura II. Manuela Gangotena, 2016.

Con el análisis de los monólogos aquí presentes, se puede inferir que ambos son el resultado de una búsqueda personal y artística constante en Tatés, poniendo su vida, sus emociones y su sensibilidad en juego, pero también su posición política y su formación teórica. Y así seguirá la búsqueda de Pablo Tatés, armándose y desarmándose, estructurándose y desestructurándose, perdiéndose y volviéndose a encontrar. Enfrentándose a sí mismo, mirándose al espejo y viendo sus contornos cada vez más hacia lo profundo, pero también autoanalizándose, resignificándose, siendo crítico y objetivo con su trabajo, encontrando sus falencias, sus logros, sus alcances.

Conclusiones

Mediante esta investigación se ha querido profundizar en el conocimiento del proceso de creación artística, y en cómo este, a la luz de diferentes tradiciones teóricas del campo de los estudios culturales, se relaciona con la subjetividad de los creadores. Para ello, el análisis se ha centrado en un caso específico: el monólogo *Rosa*, de Pablo Tatés. Una vez concluida esta tarea, se pueden inferir las siguientes conclusiones.

Como consideración inical es importante destacar que Tatés no es un caso aislado. Su obra se inserta en un contexto y en una determinada tradición teatral ecuatoriana: el teatro de denuncia que en el Ecuador se fue cimentando y desarrollando desde el siglo XIX, para más adelante, en los años de 1960 a 1970, consolidarse como teatro político. Esta es la inspiración de Tatés, son sus referentes que le llevan a situarse histórica y políticamente en su creación teatral. Lo anterior se evidencia no solo en la elección de Rosa Parks como personaje central de su monólogo, sino también en la creación del *Teatro en casa*, un espacio que le permite una ruptura con el teatro convencional. Este es un tipo de teatro que visibiliza y traduce experiencias, sentimientos y voces que han sido ocultadas, calladas o invisibilizadas por el poder, un teatro de lo humano, de lo social y de la memoria.

El teatro político de Tatés es parte intrínseca de su propia vida, y se nutre tanto de su personalidad como de sus vivencias y, por encima de todo, de su condición de afrodescendiente –con la consiguiente marginación y discriminación sufrida–. Esto, sumado a su formación teórica y académica, conforma un teatro que integra lo político, lo teórico y lo humano con su propia experiencia. Dar continuidad a la tradición del teatro de protesta en el contexto actual, y defender en coherencia con esos principios el proyecto del *Teatro en casa*, son aportes significativos de Tatés al teatro ecuatoriano.

Una de las preguntas que estuvieron latentes desde el comienzo de este estudio ha sido: ¿es real que las vivencias del actor se manifiestan directamente en sus obras? Y, de ser así, ¿de qué manera? La respuesta la hemos encontrado al comparar *Rosa* y *Cajón de tomates* pues, como hemos visto, si bien son obras creadas y actuadas por el mismo actor, responden a momentos claramente distintos de su vida. Su biografía y subjetividad le llevan a tomar decisiones distintas cada vez, ya sea en la elección de los

personajes o en el uso de recursos escénicos que, aunque similares, al ser utilizados en momentos y contextos distintos, adquieren diferentes significados. Por esto, cabe decir que lo se ve en escena está siempre "contaminado" de las subjetividades y experiencias vitales del autor-actor.

Es interesante constatar la manera en que la sicología de Rosa se materializa en su cuerpo y en los elementos escénicos dentro del proceso de creación. Así, por ejemplo, en el cuerpo débil y la voz temblorosa de Rosa se ve plasmada la voz de todo un pueblo que carga con esa herida y con ese dolor profundo por la discriminación.

Con el monólogo *Rosa*, Tatés inicia una nueva etapa en su trayectoria artística que consiste en investigar y denunciar que, dentro de los diferentes procesos de discriminación social, lo afrodescendiente tiene sus propias características, sus luchas, sus conquistas y su resistencia.

Cabe recalcar que la discriminación no es exclusiva del sujeto afrodescendiente sino de todos aquellos que por sus diferencias específicas (étnicas, de género, de opción sexual), han sido ubicados como subalternos, subalternidad que se mantiene y se reproduce mediante los actos y pensamientos más simples y cotidianos, porque cultural y socialmente han sido naturalizados[17]. De ahí la importancia del arte como una alternativa para mostrar y hacer evidente, desde una posición crítica, las consecuencias naturalizadoras de la "normalidad" como parte sustancial de los procesos de construcción social de la discriminación. Se reconoce ahí el valor del arte, por su capacidad de ser espejo de lo que somos.

El teatro, al igual que otras expresiones artísticas, se construye como un *espacio de la memoria*, capaz de traer al presente vivencias de otros tiempos y contextos para hacerlos propios. La obra *Rosa*, basada en el caso específico e individual de Rosa Parks –mujer que encarna la situación de discriminación y racismo que vivían los afrodescendientes en Montgomery en los años cincuenta–, se recrea en un contexto contemporáneo y latinoamericano. El arte –y el teatro, en este caso–, mediante metáforas, sonidos, silencios, imágenes y otros recursos escénicos, es capaz de rebasar el tiempo y el espacio, las fronteras, la religión y el idioma.

Finalmente, se debe considerar al teatro como un lenguaje que va más allá de la palabra; un lenguaje que requiere del cuerpo vivo del actor, de elementos escénicos tales

[17] Recordemos a Stuart Hall en su artículo "La representación del 'Otro" y su referencia a la naturalización como al resultado de aquellas diferencias 'naturales' que están fuera de la historia, que son permanentes y fijas (Hall 2010, 427).

como la luz, los objetos, la música y, por supuesto, el encuentro profundo y directo con el espectador.

En *Rosa* se ponen en evidencia todos estos elementos, generando en el espectador empatía tanto con el dolor del pueblo afrodescendiente, como por su reivindicación de memoria, dignidad y respeto, siendo estos cuatro elementos (el dolor, la memoria, la dignidad y el respeto) componentes esenciales de la subjetividad de su autor: Pablo Tatés.

Bibliografía

Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra.* 68-81. En *Revista Interdisciplinario de Estudios sobre Memoria*.

Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor.* México: Pórtico de la Ciudad de México.

Boal, Augusto. (1980). *El teatro del oprimido*, México: Editorial Nueva Imagen.

https://arditiesp.files.wordpress.com/2015/04/boal-augusto-teatro-del-oprimido.pdf

Butler, J. (2000). "Imitación e insubordinación". En *Parole de Queer*, 19.

Certeau, M. d. (1994). "La operación histórica", 31-69. En F. Perus, *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora.

CONAMUNE. (2012). *Haciendo visible y enfrentando la violencia contra las mujeres afroecuatorianas*. Carchi: Fundación Azúcar, 2012.

Corral, Juan Pablo. (2015). Identidad evanescente, apuntes sobre la identidad latinoamericana en Bolívar Echeverría. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar.

Chiriboga, Argentina. (1994). *Jonatás y Manuela.* Esmeraldas: Corporación Eugenio Espejo.

Echeverría, B. (2015). "Identidad evanescente". 81. En J. P. Corral, *Apuntes sobre la identidad latinoamericana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Fanon, Frantz. (2009). *Piel negra, máscaras blancas.* Madrid: Ediciones Akal.

Flores, Gabriel. (2017). "El Teatro del Oprimido se activa en Quito". *El Comercio* (Quito). Versión electrónica. http://www.elcomercio.com/tendencias/teatro-taller-laboratorio-creatividad-quito.html

García, Santiago. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo.* Bogotá: Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A.

Hall, S. (2010). "El espectáculo del otro". En S. Hall, *Sin garantías.* Quito: Envión .

Hall, S. (2010). "El trabajo de la representación". En S. Hall, *Sin garantías.* Quito: Envión.

Handelsman, M. (s.f.). Jonatás y Manuela: Lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino. Quito: Flacso. ‹http://www.flacso.org.ec/docs/antlithandelsman.pdf›.

Kowi, Ariruma. (2011). *Interculturalidad y diversidad*. Quito: Corporación Editorial Nacional.

La Yapa, coorporación cultural. (2013). "Teatro del oprimido en el Ecuador". https://layapacultural.wordpress.com/2013/06/04/bienvenids-a-la-yapa/

Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático.* Murcia:Cendeac.

Manzano, Juan Francisco. (1975). *Autobiografía de un esclavo*. Madrid: Guardarrama.

Malcom X. (2017). "Who taught to hate yourself". https://genius.com/Malcolm-x-who-taught-you-to-hate-yourself-annotated.

Moraña, M. (2012). *Postcríptum. El afecto en la caja de herramientas.* Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Ortega, Alicia, coord. (1987). *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 7, *Literatura de la República 1960-2000*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Palermo, Z. (2006). *Representación simbólica y crítica cultural.* Córdoba: Ferreyra.

Peñafiel Ayala, Verónica. Quito, 2008, 94 p. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Políticas Culturales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras.

Proaño, Lola, comp. (2012). *Dramaturgia Ecuador-Perú*. Lima: Embajada del Ecuador en el Perú/Universidad Científica del Sur.

Rampley, Matthew. (2006). *Cultura visual en la era postcolonial.* Edición electrónica ‹http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf›.

Richard, N. (1998). "Políticas de la memoria y técnicas del olvido". 63-218. En *Cultura, política y modernidad*. Colombia: De Narváez & Jursich.

Revista El Apuntador. (2013). "Pedro Saad: el dramaturgo, político, historiador", Nro. 57. http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-57/memoria/pedro-saad/

Salvat, R. (1983). *El teatro.* Barcelona: Montesinos.

Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Memoria Académica*, 45. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Suely, R. (2001). "¿El arte cura?". En *Cuadernos MACBA*(2).

Vallejo, Patricio. (2010). *La niebla y la montaña:* tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes. Quito: Banco Central del Ecuador.

Viaña, Estermann y Luis Claros. (2009). *Interculturalidad crítica y descolonización*. La Paz: Convenio Andrés Bello.

Zehar, N. C. (2006). "Spivak o la voz del subalterno". En *Rebelión*.

Fuentes orales:

Albán, Alejandra: junio 2015.

Burneo, Cristina: marzo 2016.

Falconí, Verónica: noviembre 2015.

Gallegos, Mauricio: septiembre 2016.

Rosales, Pepe: septiembre 2015.

Saraceni, Gina: abril 2016.

Tatés, Pablo: marzo 2015, junio 2015, octubre 2015, septiembre 2016, mayo 2017.

Vallejo, Patricio: septiembre 2016.

Vargas, Arístides: septiembre 2016.

Villacís, Santiago: junio 2015, septiembre 2016.

Fuentes visuales: registros en video

Ensayos monólogo *Rosa*: marzo 2015, mayo 2015.

Estreno *Rosa*: junio, 2015.

Presentación *Rosa*: abril 2016.

Presentación *Cajón de tomates*: septiembre 2016.

Otras fuentes:

Diario de trabajo de Tatés, 2015.

Programa de mano del monólogo *Rosa.*

Gigantografía del monólogo *Rosa.*

Programa de mano del monólogo *Cajón de tomates.*

Anexos

Monólogo *Rosa*

Pablo Jonatás Tatés Anangonó

Diciembre del 2014

El escenario está oscuro. Junto al sonido de instrumentos de cuerda que generan tensión y expectativa en el público, una voz masculina dice en inglés:

> ¿Quién eres tú? ¿No lo sabes?
> No me digas negro, eso no es nada.
> ¿Qué eras antes de que los hombres blancos te dijeran que tú eres negro?
> ¿Y en dónde estabas, y qué escuchabas, y qué era tuyo, qué lengua hablabas entonces? ¿Cuál era tu nombre? ¡Este no pudo haber sido Smith, o Johns. Ese no era tu nombre! ¡No tenías que tener el nombre de tu dueño!, no, ¡cuál era TÚ nombre! ¿Y por qué ahora no tienes el nombre que tuviste entonces?
> ¿A dónde se fue, en dónde lo perdiste, quién lo tomó y por qué hoy no sabes cuál era tu nombre? ¿Qué lengua hablabas, de dónde te tomaron los otros hombres, en dónde está tu historia? ¿Cómo los hombres blancos te quitaron tu historia? (Malcom X, 1962).

Poco a poco se enciende la luz. Cuando el escenario se ilumina, se ve un telón rojo sobre el que se proyecta la sombra de Rosa que se mueve con la canción "Don`t cry, baby" de Aretha Franklin. Al finalizar la coreografía, el personaje se ubica delante del telón, en el lado izquierdo del escenario para, con la luz encendida, decir:

- *Rosa:* pagar el bus, desembarcar y subir por la puerta trasera. Pagar el bus, desembarcar y subir por la puerta trasera, así me lo explicó James Blake esa tarde de invierno de 1943.

Mientras acomoda la tela

James no abrió la puerta trasera después de que había pagado mi pasaje.

Se cuelga en la tela y suena el motor de un bus

Desgraciado, infeliz! Acaso nunca han visto a una anciana negra enojada! Espero que el señor Parks se sirva la comida él solo. Espero que no me reciba de mal humor por llegar tan tarde. Tendré que caminar toda la noche para llegar a mi destino.

Suena música de Eta James, mientras ella camina y baila. Cuando la música acaba, Rosa está *sentada frente a una máquina de coser y mientras cose:*

- *Rosa*: aquel día ni siquiera no estaba muy segura de si iba a sobrevivir. Fue un primero de diciembre de 1955. Señor Parks, recuerda usted hacia donde me dirigía, hacia dónde caminábamos todos esos negros en Montgomery? Cientos, miles de negros caminando por las calles. Pero, ¿a dónde íbamos?, ¿por qué caminábamos tanto?. ¡Señor Parks!, ¡Señor Parks! Ya no me escucha. ¡A Dios… el señor Parks está muerto! Dios mío cómo puede haberlo olvidado! Hace tanto tiempo que ocurrió! Pero, ¿a dónde íbamos?, ¿Por qué caminábamos tanto en Montgomery?

Se dirige al teléfono que está ubicado en el otro extremo del escenario

¡James!, ¡el maldito de James debe saber a dónde me dirigía aquel día!, él manejaba el bus, es lo más lógico, él me había seguido la pista por mucho tiempo, sabía a qué hora salía de casa en la mañana, a qué hora esperaba su bus, en qué paraba me bajaba.

Va por una guía telefónica en la que encuentra el número de la compañía de buses en la que trabajaba James. Marca en el teléfono.

Señorita, comuníqueme con James Blake, ¿cómo que quién es?, ¿Cómo que no conoce a usted a un héroe nacional, señorita?, ¿cómo es que usted no recuerda al hombre que defendió los principios del orden supremo universal, la supremacía blanca?, ¿acaso es usted una negra ignorante?

Para su información, Blake conducía un bus de la misma compañía de buses de la que usted es hoy recepcionista, señorita. Un día, él detuvo el volante. Había cuestiones que él tenía que resolver, cosas que atentaban a la buena moral, a las buenas costumbres y hasta a los ojos de Dios: figúrese señorita que había tres pasajeros blancos viajando de pie en su unidad. Entonces James recibió la luz celestial de los pasajeros blancos que lo apoyaban, dejó el volante, caminó por el

pasillo hasta la sección de negros de su bus, llegó hasta allá como un Cristo que desciende a los infiernos y ahí, en medio de esa oscuridad, dijo con la voz propia de un héroe:

Retirándose los lentes:

- *James Blake:* "¡levántante negro huevón, cédele el asiento a este ciudadano blanco!"

- *Rosa:* Expuso su vida ante esas bestias, pero hubo una mujer… una mujer que tras unos lentes delgados… unos lentes delgados…

Regresa al teléfono

- *Rosa:* y yo para qué pierdo mi tiempo contándole todo esto, ignorante!

Cierra de golpe el teléfono. Hace un esfuerzo por recordar

- *Rosa*: ¿Pero a dónde iba yo ese día? ¡La estación de Policía! Ellos me arrestaron en aquella tarde de diciembre de 1955. Ellos sabían mucho de nosotros, todo el tiempo empujándonos de un lado a otro. Es más que seguro que en el interrogatorio me preguntaron a dónde iba, qué hacía, qué comía, en fin.

Marca a la estación de Policía

- *Rosa:* Aló, comuníqueme con el oficial Jim Crow. ¿Cómo que ahí no trabaja ningún oficial Crow? Revise bien señorita, revise. Crow debe ser el oficial del policía más brillantes que tiene esta nación. Él diseñó un método que mantendría a la barbarie lejos, ideó instrucciones precisas de cómo usar correctamente el transporte en tiempos de modernidad, sí señorita, mire lo bien que lo hizo, este es su credo.

1. Las cuatro primeras filas de asientos de cada bus de Montgomery están reservadas exclusivamente para la población blanca.
2. Todos los buses deberán tener una sección "de color" para los negros. Esta sección deberá estar en la parte trasera del autobús.
3. Las secciones deben estar claramente señalizadas.
4. Los negros pueden sentarse en las filas del medio, pero si se necesita más asientos para los blancos los negros tienen que pasarse a los asientos en la parte trasera. En caso de no haber asientos vacíos, los negros están obligados a viajar de pie.
5. En caso de no haber lugar, los negros deben abandonar el bus.

6. Los negros no pueden sentarse en el pasillo, en una misma fila de asientos reservados para blancos.
7. El conductor tiene la libertad de mover el signo que indica cuál es la sección de color o eliminarla por completo.
8. Si hay blancos sentados en la parte delantera, los negros deberán pagar su pasaje en la parte delantera, desembarcar del bus y subir por la puerta trasera.
¿No le parece magnífico?, a Crow no se le escapó un solo detalle, deberían aplicarlo hoy en día, ¿no le parece una idea brillante? O mujer idiota, ¿de qué me está hablando?, tan solo piense en sus hijos, Crow estaba velando por la seguridad de sus hijos… Hace cuánto pasó eso…

Cuelga conmocionada

- *Rosa:* el oficial Crow también está muerto!, cómo es que no lo supe, o acaso… lo olvidé en algún… Tal vez fue la revuelta… miles de negros en las calles caminado, ¿por qué caminábamos tanto?, ¿hacia dónde íbamos?.

La memoria me falla pero por fortuna aun logro diferenciar una aguja de un hilo, un pantalón de una camisa, una bufanda de un sombrero. No sabré diferenciar una media derecha de una media izquierda, pero ahora me pregunto: ¿por qué vale la memoria, por qué es importante recordar bien?.

Apagón se escucha las sirenas de la Policía, la luz se enciende, Rosa sostiene el letrero con el número que les dan a los detenidos.
Mientras guarda los hilos en su cartera y ordena el lugar, suena la canción "This is a man´s world" de James Brown. Ubica la silla en el proscenio y, sin soltar la cartera, se sienta de frente al público.

Es interceptada por una luz frontal.

Ya le dije que no tengo memoria, si me pregunta por mí no recuerdo nada. No sabría decirle quienes son los cabecillas de la revuelta de la que usted habla.

Voz in off: ¿quién es este maldito negro?

- *Rosa*: Claro que lo reconozco, su nombre fue Alonso de Illescas. Le aseguro que esos 14 millones de personas de ese país casi no lo recuerdan. ¿Qué cómo estoy tan segura? Pregunte a la Corona Española, ellos intentaron borrarlo. Él era un

manchón en la blanca página del saqueo. Por supuesto que él sabía leer (*ríe*) Ahora me imagino a Illescas, no el negro, sino el blanco, el que le dio el nombre apellido. Ahora mismo me acuerdo que se le escapó el negro.

Se prende la luz y cambia abruptamente de Rosa a Alonso de Illescas. Mientras acomoda la tela y confecciona una hamaca con ella:

- *Alonso de Illescas blanco:* Alonso, Alonso, ¿dónde estáis Alonso? ¿dónde te habéis metido? ¡Alonso! ¡Venid, venid, apuraos, ayudadme a descargar las mulas! Alonso, negro vago, ¿dónde estáis, dónde te habéis metido?. ¡Alonso, Alonsillo! ¡Ehhh, qué linda vida!

Agarra una carta:

- *Alonso de Illescas blanco:* ¿qué es esto? ¡Carta para Alonso blanco de Alonso negro! Veamos qué dice: "estimado don Illescas que os he decidido largaos, que he os encontrado con otros negros y que os vamos a vivir en un quilombo" ¿cómo? "nunca mais os volveremos a ser esclavos de vosotros". ¡Así me paga este negro el haberle enseñado las letras del gran Cervantes! Alonso, Alonsillo, mi negro, no te vayas, ¡por lo menos déjame descargando las mulas!

Se pone los lentes y vuelve a Rosa

- *Rosa:* la Corona Española intentó negociar con él para construir una carretera que una Quito con Esmeraldas, ¡ja, ja, ja!, pero negro que llegaba a trabajar en la carretera terminaba tentado a irse para el quilombo y no hubo tal carretera, ¡ja, ja! Por eso intentaron borrarlo, pero no entienden, no entienden que para borrar su memoria tendrían que tumbar hasta el último árbol de la selva de Esmeraldas, porque ahí está su memoria, en cada árbol que los negros libres usaban y que nunca fueron esclavos de la corona española.
Señor, le digo que no se donde están esos negros, solo se…

Voz in off: ¿quién es esta negra?. *Suena música un piano con música de Bach*

- *Rosa*: Claro señor estoy muy orgullosa de haber sido su amiga. Ella se llamaba Anais Spencer. Ella estaba enamorada de un negro llamado François. Ahí, en su natal Jamaica, tuvieron una hermosa historia de amor. Ellos vivían muy felices hasta que un día llegaron los ingleses, esos benditos ingleses…

Se retira lentamente los lentes

- *Inglés:* Hey! Black, black, come on, black, come on! What`s your name, what`s your name, black? Ahh, yeah, François, François! I am constructor de trensito chucu- chucu en ecuadorian. You ven conmigo a ecuadorian a construir trensito chucu-chucu, yo a cambio darte good life!

Se pone lentamente los lentes para volver a Rosa. Suena de fondo la música de Bach.

- *Rosa:* entonces François resolvió venir, no sin antes prometerle a Anais que volvería. Pero pasó el tiempo y nada. Entonces ella decidió disfrazarse de hombre y se embarcó junto a 200 negros en esos barcos sobrecargados que se hundían ahí en el océano ¡sin que a nadie le importe nada, señor! Pero ella llegó y estas montañas fueron testigo de ese encuentro apasionado de amor. Pero ese encuentro duró poco…

Mientras se retira los lentes

Esos benditos ingleses, yo no sé para qué estos ingleses…

- *Inglés:* hey! Black, black, come on, come on, what`s your name! Ohh yeah, François, Franois! Ten esta dinamita, ves esa roca que está ahí y pum! Let`s go, let`s go! Listen black: if you run fast, no dead! Ni tampoco quedar fusilado como el resto de tus amigos! Go!

Se sube al tope de la montaña representada por la tela roja, agarra su binocular y al ver hacia el fondo, suena una explosión.

- *Inglés:* black is dead! Ser una lástima, ser uno de los pocos negros que trabajar duro! Estar consternado…no importa, haber más blacks!

Se pone los lentes lentamente

- *Rosa:* entonces Anais decidió dirigir una insurrección. Los negros quedaron sorprendidos al ver que ese hombre que trabajaba igual, igual que ellos, era una mujer. Claro que los siguieron, claro.

Sentada nuevamente sobre la silla y e iluminada con la luz frontal, *recoge lentamente su cartera*:

Paralizaron la vía en señal de protesta. Pero la insurrección duró poco, muy poco, porque los ingleses, esos benditos ingleses mandaron a traer al ejército y murieron cientos, señor, cientos de negros. Anais fue una de las primeras en caer y los enterraron ahí mismo, señor, bajo a la línea férrea, ahí en ese sector donde llaman la nariz del diablo. No lo sé señor, no sé dónde están esos negros insurrectos, ¡no lo sé!.

Voz in off: y ¿quién es esta?

Claro que la recuerdo. Fue buena amiga de una gran heroína. Doña Manuela y Jonatás se conocieron en la hacienda de Cataguango cuando eran niñas. Se hicieron amigas y Jonatás aprovechó muy bien esa amistad, pues a prendió de Manuela a leer y a escribir. En gratitud Jonatás la apoyó en todo, ella fue quien en realidad la ayudó a fugarse del Monasterio de Santa Catalina. ¡Ja!, se necesita ser ingenuo para pensar que la Manuela se salió de ese convento por un hombre y encima militar del Ejército Real, me sorprende lo iluso que usted.

A la llegada de Simón Bolívar no solo le puso el ojo a Manuela, le puso el ojo y la bala a la negra. Es que Don Bolívar sabía que necesitaba la ayuda de los negros en sus batallas. ¡Ja, ja! Le recuerdo que los negros eran libres en aquel país, vivían en palenques, eran cimarrones, no estaban muy convencidos de ir a batallar con Bolívar. Jonatás fue la primera mujer en liderar un quilombo.

Mientras se retira los lentes lentamente y se incorpora

Si ahora mismo, ahora mismo me acuerdo de la llegada de Don Simón.

- *Simón Bolívar*: ¡Manuelita! ¡La rosa roja de América es Manuelita Saenz! Deje eso, deje eso Manuelita porque aquí está un hombre, un libertador, aquí está un varón para prepararse su propio asiento.

Mientras transforma la tela en un columpio

Vaya usted Manuelita, vaya a la cocina vaya y prepáreme un delicioso café. Mientras tanto yo me quedo aquí conversando con Jonatás, mujer bella, negra de América con la cual tengo que tratar asuntos de carácter libertario. Permítame mi

negra unos minutos: yo sé que la situación de los negros no es una situación para lada bolivariana, chica. Por eso, mi negra, quiero pedirte que tú me ayudes con esos negros llevándoles allá, a esas faldas que tú llevas como mujer, a esas faldas que quieren ver la sangre, el sudor, la libertad, a esas faldas que ven nacer a nuestros héroes. Mira niña, pásame la biblia, pásame la luz, pásamela ya. Mira niña, yo te juro por esta biblia, te juro por esta cruz que, una vez que nosotros ganemos esta batalla, los negros de esta tierra, de esta América, serán libres.

Mientras se pone lentamente los lentes y se dirige nuevamente a la silla.

Gracias Manuelita por ese café. Gracias mi negra Jonatás por esa…

- *Rosa:* y bueno, usted conoce la historia, ganaron la batalla y todo quedó igualito…Le digo que no sé, no sé dónde están esos negros, señor!

Voz in off: y esta negra, ¿por qué viste con este traje? ¿quién es esta negra?

Rosa deja la cartera en el piso, se enciende la luz. Recoge la tela y se viste con ella.

- *Rosa:* ahora lo entiendo, ese traje no perteneció a doña Manuela, ese traje le perteneció a la Mariscal de campo Jonatás Mina, señor. Don Antonio José de Sucre no estaba muy de acuerdo, imagínese: mujer, negra y mariscal, eso era totalmente intolerable. Encima se descubrió todo, que aquella criada era en realidad una líder rebelde que operaba en la boca del lobo. Ja, en la historia de este país no hubo mujer más astuta.

Regresa a la silla. Nuevamente luz frontal. Toma otra vez su cartera y dice en tono de grito

- *Rosa:* a la muerte de don Simón se prohibió a los criollos enseñar a las mujeres negras a leer, pues se dijo que ellas usaban las letras para contactarse con demonios y embrujar a los hombres. Hasta se dijo que Jonatás embrujó a Manuela y a Bolívar, y por supuesto a todos los hombres negros que la seguían hasta los quilombos. Se difundió la idea de que la libertad de los negros era cuestión de brujería y luego se hizo todo por borrarla, se habló mucho de Manuela, pero se prohibió mencionar a Jonatás. Pero no pudieron enterrarla, yo la recuerdo claramente, como si fuera ayer, es

muy difícil que me olvide de ella: Jonatás Mina, ese era su nombre completo, pero ya ve, la historia le borró hasta el apellido.

Voz in off: ¿Quién es esta negra?

Se levanta de la silla y juega con la tela

- *Rosa:* Claro que la recuerdo, señor. Ella fue muy buena amiga mía y, al igual que yo, estaba cansada. No, usted no entiende cuando digo que estábamos cansadas. No cedí el asiento en ese bus porque estaba cansada de tanta opresión, no estaba cansada de la jornada de trabajo de ese día. Por eso Martina Carrillo salió de esa hacienda La Concepción. Ella era parte de 2615 esclavos de esos malditos curas. Ahí le daban una vida miserable, señor, por eso decidió salir y caminar hasta Quito para hablar con un tal Diguja que luego le homenajean poniéndole su nombre a una calle, ele que bonito, mapa huevada! Cuando Martina regresó a la hacienda fue castigada con 600 latigazos que le abrieron el pecho, y que le dejaron imposibilitada para trabajar.

No sé señor, le digo que no sé. ¿Qué quiere usted de mí? ¿Por qué quiere que recuerde? Yo no tengo memoria. Espere, los recuerdo caminar a ellos, al igual que Martina, dejaron el campo y se iban a la ciudad a buscar un lugar y la ciudad les envió a los cinturones de pobreza. Y la gente creyendo que a los negros les gustaba vivir así: sin agua, luz, teléfono, pero no era cierto, ¿qué se le iba a hacer si nadie quería arrendarles algo decente?

Regresa lentamente a la silla

Usted puede torturarme todo lo que quiera, yo nunca le voy a decir dónde está Martina. No sé señor, no sé dónde están esos negros.

Se levanta lentamente y recoge la tela y la amarra

- *Rosa:* sí. Yo le puedo hacer un vestido con esta tela. Le puede quedar bien bonito, sí señora, le podemos hacer un corte aquí o por acá. Le queda perfecto, le queda bonito. Doña Bacha, esta tela es buena, es buena la tela. Me alegro.

Se cuelga en la tela

No hubo mujer más bella, valiente y guerrera que la negra Agustina. No había hombre que la dejara pasar inadvertida. En el siglo XVIII un tal Gonzales la dejó embarazada, producto de una violación. En aquella época los hombres blancos no sabían cómo más acceder al cuerpo de las mujeres negras. Ellos eran los dueños absolutos y usaban y abusaban de sus cuerpos como les venía en gana. Agustina, al igual que la mayoría de negras, desarrolló sentimientos encontrados, por un lado el odio al maldito Gonzales y por otro el amor a su hijo. Gonzales le ordenó que aborte y Agustina se negó, fue torturada hasta que perdió el bebé. Ella denunció a Gonzales ante las autoridades blancas y estas fallaron a favor del violador. Agustina se convirtió en una feroz justiciera, fue líder de un grupo de cimarrones que le prendían fuego a la casa de los patrones en las haciendas. Pronto su nombre provocaba el temor en los esclavistas y despertaba alegría y esperanza en los esclavizados, quienes bailaban y celebraban alrededor de esas grande hogueras, ¡jajajaja! No sé, un buen día los incendios pararon y no se supo de ella. Dicen que murió en paz en algún palenque, muy anciana por supuesto.

Recoge la cartera

Le digo que no sé dónde está. Es más, usted puede dedicar toda su vida a buscarla y nunca la va a encontrar, ella primero le va a quemar su casa.

Se sienta en la silla con actitud rebelde mientras se pone las medias

¡Me voy! Ya le dije que no tengo memoria. Mi memoria ya no me pertenece. Mi memoria es de todos aquellos que caminaron en Montgomery. Ellos me recuerdan, ellos saben acordarse de mí. Mi memoria es de todos aquellos que siguen caminando y que sabe a dónde. Además, usted señor no puede encarcelar a las memorias, las memorias no son para estar en la cárcel.

Se viste y se prepara para irse. Vuelve a la tela la arregla y se esconde detrás de esta. Aparece lentamente como si hubiera olvidado algo

Espere un momento. Ya me acordé, me acordé de algo. Aquel primero de diciembre de 1955 yo salía de mi trabajo (trabajaba en una fábrica como costurera). Salí y quería llegar a casa y llegó ese bus.

Rosa espera la llegada del bus, este se estaciona, ella sube paga el pasaje, baja del autobus, sube por la puerta trasera, toma asiento y ve como suben los pasajeros mientras suena un blues, Feeling Good de Nina Simone. Un hombre le pide el asiento. Deja de sonar la música

¡Le digo que no! No me toque, le digo que no me voy a levantar porque este asiento es mío señor, porque todos tenemos derecho. Nosotros, los negros, tenemos que dejar de mirar al piso, porque todos somos iguales, porque soy una mujer y no me voy a levantar de aquí, soy una mujer que está cansada de este racismo, soy una mujer que está cansada de ser una ciudadana de segunda, soy una mujer que está cansada de que nos nieguen derechos, soy una mujer, no soy un animal y sencillamente no me levanto porque todos somos iguales.

Bota todos los hilos al piso. Vuelve a sonar Feeling Good

El hombre blanco y el chofer se alejan, el chofer va al teléfono de la esquina y llama a la Policía. La Policía aparece. Rosa baja del bus y va a la comisaria, le toman las fotos de frente y de costado. Se ubica detrás de la cortina y, dejando el personaje, Pablo Tatés dice:

Mi nombre es Rosa Parks y soy una mujer negra con dignidad y derechos
Mi nombre es Antonio de Illescas y soy un hombre negro con dignidad y derechos
Mi nombre es Martina Carrillo y soy una mujer negra con dignidad y derechos
Mi nombre es Mohamed Alí y soy un hombre negro con dignidad y derechos
Mi nombre es Nelson Mandela y soy un hombre negro con dignidad y derechos
Mi nombre es Jonatás Mina y soy una mujer negra con dignidad y derechos.

Durante los siguientes nombres la luz se apaga lentamente y la música sube

Mi nombre es Josefina Congo y soy una mujer negra con dignidad y derechos
Mi nombre es Alberta Anangonó y soy una mujer negra con dignidad y derechos
Mi nombre es Camila Hurtado y soy una mujer negra con dignidad y derechos
Mi nombre es Andrea Delgado y soy una mujer negra con dignidad y derechos.

Telón

2014.

Monólogo *Cajón de tomates*

Pablo Jonatás Tatés Anangonó

Diciembre del 2016

Al fondo del escenario, siete televisores permanecen apagados y ordenados como si estuviesen en la vitrina de una casa comercial. Un televisor ocupa el centro del escenario. Suena la Suite No. 1 in G mayor*, solo de cello, mientras él permanece de espaldas, congelado, viste ropa desgastada, y sus manos están cubiertas por vendas de boxeo. Clotario juega a las estatuas.*

- *Clotario:* ¡Niña!, ¡niño!, ¡amigo!, ¡socio!, ¡compadre! ¡Yo sé lo que le digo, socio! ¡Yo sé! ¡No hay nada como un Hitachi! El televisor Sony podrá ser muy cómodo con esa cosa del control remoto, ¡pero no hay nada como el Hitachi! ¡Oh!, es que lo hacen los chinos, ¡no los gringos! Los Sanyo también son buenos, ¡pero un Hitachi!, ¡Jesucristo bendito!, ¡qué calidad! Además, socio, yo no soy cómodo. A mí me gusta levantarme, ir y ver con mis propios ojos a qué canal apunta la perilla. De memoria me sé los canales: el 2, el 4, el 8, el 10 y el 13. ¡Eh!, basta. ¿Para qué quiere más canales?

Cuando era niño, el televisor era un lujo reservado solo para los ricos. ¡Qué va! Era carísimo. ¡Por Jesucristo santo! Nosotros no teníamos. Pero, un día, entró en el caserío un taxi levantando tremenda polvareda. Venía de la ciudad. Cosa rara, casi nadie tenía para pagarse un taxi. Entonces, el vehículo se detiene frente a la casa de don Bertulfo, y este se baja con la sonrisa de oreja a oreja, con dos cartones, no muy grandes. ¡Vecino! ¿Cómo le va? ¡¿Qué trae?! "Aquí traigo… ‘con mis Gudis soy feliz porque son de maíz, son bolitas de colores, con muchos sabores… ¡ja, ja! Una tele, vecino, para ver la novela".

Suena un fragmento de Hallelujah Chorus de Händel. Una luz frontal ilumina al hombre.

¡Uy, vea socio! La gente se enteró a la velocidad de un estornudo. Yo era guagua en esa época y me peleaba por ganarme un puesto en la ventana de don Bertulfo.

Suena un fragmento de el Príncipe Igor de Alexander Borodín.

No me quería perder cómo conectaban la tele, que, en aquel caserío sin luz, funcionaba con una batería de carro.

Don Bertulfo se puso las pilas con el aparato. Cobraba 5 reales a los niños y un sucre a los adultos que querían ver la tele. La mujer de don Bertulfo se "colgó" del aparato. Ella era la programadora, prácticamente. Encendía ese aparato y parecía que la pantalla luminosa le chupaba el alma: se quedaba como sin vida, quieta, hipnotizada. No sé para qué nos ponía programas de cocina *gourmet*, si lo único que todos teníamos, para comer, era tomates, fréjol, arroz, aceite y sal.

Las tardes y las noches programaba a puro rubio y blanca que pasaban dándose besos y llorando. Una de esas novelas era alhaja: todas las mujeres del caserío estaban al tanto de lo que sucedía. Se llamaba *Los ricos 'tan' lloran*. Era la historia de una mujer muy pobre que trabajaba cosiendo ropa. Hasta que se llenó de dinero. Yo me inspiré viendo esa novela y dije: "¡Ah, no, pues! Aquí se cosecha harto tomate. Yo puedo ponerme una fábrica de tomate en barra, té de tomate, dulce de tomate. ¡Desde hoy ahorro para la fábrica!". ¡Por Jesucristo que me propuse eso!

Suena un fragmento del Concerto N 2 in G menor.

No me va a creer, pero la plata no alcanzó para ahorrar. Con mi padre, que, Jesucristo bendito, en paz descanse, trabajé de sol a sol en un pequeño terreno que le dieron a él cuando terminó el concertaje. Las tierras de los patrones se dividieron, y a todos les tocó muy poco. Los viernes en la tarde, mi madre iba a la ciudad. Se quedaba a dormir en el mercado y el sábado vendía en la feria. No pagaban lo justo por los tomates, el dinero con las justas alcanzaba para dar de comer, vestir y mandar a la escuela a mis siete hermanos menores.

Creo que mi padre intentó ser bueno con ella. Sin embargo... No lo sé, no lo lograba del todo. Ella regresaba los sábados por la noche, y mi padre casi siempre la esperaba borracho, con dos días de tragos encima.

Suena un fragmento de 'Ave María' de Schubert.

Papá era muy celoso. Le inventaba amantes y la golpeaba. Lo hizo durante años, hasta que mamá quedó loca. Si ustedes la vieran, se asemeja a un pajarito recién nacido que se cayó de su nido, tiembla, acompaña muecas a palabras, que no se entienden. Yo pienso que está hablando con Dios y que él quiere que no sepamos de lo que hablan.

A pesar de todo, no perdí la esperanza. Había que levantar la fábrica y, un día, por la tele de don Bertulfo pasaron la pelea de box entre Mohamed Ali y Foreman. Decían que ambos iban a ganar mucho dinero por trompearse. ¡Y ahí se me prendió el foco!: "¡Claro!, me meto al box, rompo las muelas a toditos y me hago famoso, como la señora de *Los ricos tan lloran*".

El negocio de don Bertulfo prosperó. Ahorró y se compró un VHS, y, cuando traía películas de boxeadores, yo estaba ahí primerito para aprender. Vi con mucha atención *Rocky*, *Huracán*, *Toro salvaje*, y me puse a entrenar.

Suena un fragmento de Toreador, de la ópera Carmen. El hombre empieza a hacer un juego de sombra. Una luz lo ilumina para el efecto.

Cinco de la mañana, ya estaba en pie, levantando polvo a cada paso de trote por las calles del caserío. Hasta que un día, de pura casualidad, me encontró mi primo Geovanny: "¡Ala! ¿Qué asís, ve? ¡Sos un peligro vos! ¡Qué estás!, ¿de 'trompeador', como el Rocky?". Por la tarde me jaló a casa de don Bertulfo. Estaban transmitiendo el Mundial de Fútbol México 86. Vimos en vivo y en directo el partido en el que Maradona les tapó la boca a los ingleses, y con la "mano de Dios". ¡Jesucristo, un bendito ese gordo! "En la ciudad no hay box. Hay fútbol", me contó mi primo. "La próxima semana vamos a probarnos en el equipo de la Policía, el Espoli. ¿Querís venir?".

Suena 'Louei, Louei', en versión de Otis Redding. El hombre se alista para emprender el viaje.

Apenas llegamos a la ciudad, compramos panes. Como no conocíamos a nadie que nos ayudara con posada ni teníamos para pagar el cuarto de un hotel, fuimos a la zona rosa. Éramos cinco muchachos, sentados en la vereda, uno al lado del otro, para mitigar el frío. ¡Ja, ja, ja! ¡En qué tan estaría pensado, que me vine en camiseta y pantaloneta! No me imaginé que por la noche hacía tremendo frío. Es más, no sé cómo logré dormir en la madrugada y tener un curioso sueño:

Suena un fragmento de The Carnival of the Animals de Saint-Saëns, este se funde con el Himno Nacional de Ecuador. Clotario se coloca una camiseta de la Selección Nacional de Fútbol de Ecuador. Se alista para cantar el Himno*, suenan de fondo insultos racistas. Conforme avanza el tema, el hombre deja de cantar.*

A eso de las cinco de la mañana, nos pusimos a caminar hasta el estadio. Ahí había cientos, ¡cientos como nosotros!

Entré a la cancha. Alcancé a tocar el balón una sola vez, para lanzar un pase que no terminó de ser pase. En ese instante me sacaron del partido. Apenas jugué tres minutos. "¡Suerte para la próxima, hijo!", me dijo un gordo horrible que no se dio que cuenta de que el problema eran mis zapatillas de lona: tenían las suelas lisas. Pero me quedé picado. Me gustó la ciudad y me dije: "¡Volveré!". El Geovanny tampoco tuvo suerte: no lo eligieron para la sub 17 del Espoli. Pero un amigo suyo, que ya estaba jugando en la segunda división, le ayudó a conseguir un trabajo como guardia, y luego mi primo me encontró un puesto como repartidor de cilindros de gas. Ese fue uno de los mejores días de mi vida, cuando el Geovanny fue al caserío para decirme que podíamos cambiar de destino. Hice maletas y me fui.

Suena un fragmento de Ain't got no, de Nina Simone.

Durante mi primer mes en la ciudad, el Geovanny me permitió quedarme en su cuarto. Por el Geovanny no había problema: me podía quedar más tiempo. Pero la dueña de casa empezó a preocuparse. Decía que mucho negro junto no es bueno. Me encantaba dejar el gas en el barrio de los blancos, ese era mi sector favorito. Todos me decían: "¡Jefe!", y, ¿sabe qué?, la mayoría de las empleadas domésticas eran negras, ¡je, je, je! ¡Qué nalgas tenía mi negra!

Ella, coqueta y sonriente, me abría la puerta de la casa de sus patrones. Y, usted sabe, nos hicimos de compromiso y, entre los dos, ¡al fin!, pudimos pagarnos un cuarto con baño solo para nosotros. Y lo más importante, socio: ¡obtener crédito para sacar a plazos el televisor! ¡Un Hitachi de 14 pulgadas! ¡Es que no hay nada como un Hitachi!

Suena 'Fever', en versión de Elvis Presley. El hombre baila como si intentara seducir a la mujer de la que habla.

¡Mi señor Jesucristo sabe que ese día estaba cansado! Quería doblar el mundo y metérmelo en el bolsillo un rato para que no fastidie. En el Hitachi anunciaron una historia de mafiosos en Brasil, ¡imposible olvidarme del título!: ¡*Ciudad de Dios*! Creo que esa película me cambio la vida. ¡O fue mi negra! O fui yo, o fue el hecho de que no nos entendimos. Ella, al igual que yo, estaba cansada. Con gusto me habría ayudado a doblar el mundo. ¡Pero no!, quería ver una telenovela venezolana. No nos pusimos de acuerdo. ¡Agarró su ropa y se fue! Yo descargué mi frustración contra el televisor.

Traté de encontrar nueva compañía. Pero, cuando ellas entraban en mi cuarto, lo primero que hacían era preguntar por la tele. “Mi negra, estoy pagando el televisor que rompí..., por accidente. Además, debo ahorrar para la fábrica. ¿Te hable de mi fábrica? En mi caserío, el tomate se da como hierba mala. ¡Haré barras energéticas de tomate!, ¡harina de tomate!, ¡dulce de...!”. Jesucristo lo sabe, ¡nunca terminaron de escucharme!

Suena como fondo un fragmento de Gnossiene No1 de Erik Satie.

Mucha gente entra en su casa y enciende el aparato para tener voces de fondo: los presentadores de noticias diciendo que todo va de mal en peor, los actores de telenovelas declarando su amor, los animadores de concursos anunciando el gran premio. Eso les da la sensación de que no están solos. Es que, para muchos, la radio no es suficiente: necesitan de esa luz grande que les alumbre. A mí no me quedó otra que imaginar luces y voces. Al inicio conversaban conmigo, eran amables. Pero, luego, empezaron a burlarse de mí. Eso no me gustó. Tenía que hacerlas callar, tuve que convertirme en héroe. No fue por elección, ¡tenía que hacerlo!

Suenan un fragmento de Madame Butterfly. El hombre se mueve como si quisiera sacar algo del interior de su cabeza.

¡Oiga, socio! Si conoce de alguien que tenga un televisor viejo, que ya no le sirva, dígale que me busque. No tengo teléfono, peor WhatsApp, para que me mande un mensaje. Pero me puede encontrar en cada hombre que menciona a Nuestro Señor Jesucristo, en cada murciélago de Ciudad Gótica, en cada tipo que esconde su identidad secreta haciéndose pasar por periodista, en los labios de Mery Jane, en la guitarra de Elvis Presley, en los puños de Rocky, en la mirada de Terminator, en los voz del hombre que dobla al español a Bruce Lee... ¡No lo olvide! Si es Hitachi, ¡mejor! Bueno, con todo, ¡llamaráf!

Los televisores se encienden.

¡Tienes que apagar estas voces en mi cabeza! ¡Tú me metiste en esto, con la historia de esa mujer que se hizo rica en esa telenovela! ¿Por qué me la contaste si no era cierta? ¿Qué de todo lo que me dijiste es verdad? ¿No recuerdas lo que me dijiste? Te lo voy a recordar: “¡Hasta la vista, *baby*! ¡Córtame el párpado, córtame el párpado! ¡Carlos Manuel en realidad es tu hijo! ¡Aunque usted no lo crea! ¡Corre, Forrets Gump, corre! ¡*I am Batman*! ¡Yo soy Espartaco. No, yo soy Espartaco. No, yo soy Espartaco!

¡Y recuerde que esto, ya es historia! ¡Señor McGee, no soy yo cuando me enojo! ¡Michael, tenemos problemas, Michael! ¡Mucho gusto, soy el detective Columbo! ¡Dios mío!, ¿dónde está Superman? ¡Houston, tenemos problemas! *¡The singing in the rain! ¡The singing in the rain!*".

Clotario toma un televisor y camina con él.

¡Niña!, ¡niño!, ¡amigo!, ¡socio!, ¡compadre! ¡Yo sé lo que le digo, socio! ¡Yo sé! ¡No hay nada como un Hitachi! ¡Venga! ¡Venga! ¡Venga a ver a esta maravilla, tenemos de todo: historias de acción, romance, miedo, suspenso! ¡Cinco centavos niños!, ¡un sucre adultos! Este Hitachi es mi compañero, ¡por Jesucristo! Mire, aquí entre nosotros, yo le cuento a él todas las historias que sabe. ¿No se escucha nada?, es que a veces habla bajito, es cuestión de subirle el volumen, ¡oh!, casi lo olvido, está dañada la perilla del volumen.

Tiene razón, ¡cómo no me di cuenta!, ¡está desconectado! No importa, todo es cuestión de que imaginemos que nos está hablando, no tengan miedo, es fácil, además cada cual puede escoger e imaginar el canal que desee, de memoria me sé los canales: el 2, el 4, el 8...

¡Yo no estoy loco!, este televisor me lo envió don Bertulfo para que pueda recaudar dinero y levantar mi fábrica de tomates, ¿le hablé de mi fábrica de tomates?, es que en mi caserío el tomate se da como hierba mala, voy a hacer té de tomates, dulce de tomate, sal de tomate… esperen, un momento, no se vayan sin pagar, cinco centavos niños un sucre adultos, a dónde van...

Suena una sirena y una voz que anuncia que la hora de recreación ha terminado en el manicomio. Clotario sabe que está en problemas por haber tomado el televisor ...esperen, cinco centavos niños, un sucre adultos, cinco centavos niños, un sucre adultos...

Clotario vuelve al juego de las estatuas. Suena Everybody´s Talkin de Harry Nilsson. Clotario juega a las estatuas. Las luces se apagan lentamente

Telón

2016