

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Familia, género y poder en cuatro monólogos teatrales ecuatorianos

Kleber Darío Núñez Jordán

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2022

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

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

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Kleber Darío Núñez Jordán, autor del trabajo intitulado “Familia, género y poder en cuatro monólogos teatrales ecuatorianos”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura 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 y usar 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 red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de 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.

6 de mayo de 2022

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo analiza cuatro monólogos teatrales ecuatorianos repasando su fábula, los componentes que sirven para construir su relato, y el contenido que podemos hallar sobre la familia, el género y el poder, evidenciando lo que plantean y contraponiendo estas ideas con lo que diversos teóricos sostienen al respecto. *La Anacoreta*, *El estupendo matrimonio del Zabalita*, *La Mujer Sola* y *SoloSoloSolo* son creaciones artísticas unipersonales que se revisan tomando en cuenta los elementos que Peter Brook establece como los fundamentales para la existencia de una experiencia escénica: un actor, un espacio y alguien que lo observa. Se toma en cuenta las *acciones dramáticas* de los personajes para entender lo que estos van haciendo progresivamente en escena y como la evidencia concreta del trabajo teatral observado, añadiendo los *espacios* habitados por los personajes, sus estrategias para crearlos, su significado y la relación que se establece con ellos; para sistematizar lo observado y develar los elementos que pueden generar un marco conceptual que se refuerza con planteamientos teóricos de distintas ramas. Se define un sistema de análisis experimental que busca sintetizar los hallazgos de los cuatro monólogos al sumar la evidencia de las acciones y el espacio, dejando en claro que cada monólogo no solamente se establece como una experiencia estética con características específicas sino que además crea postulados teóricos y afirma la visión que posee el actor o la actriz que lo interpreta. Finalmente el estudio atraviesa los hallazgos del análisis con distintos puntos de vista teóricos que hablen de familia, género y poder. Señala aquellos puntos en que los monólogos se conectan de manera personal con la experiencias del autor de la tesis con el fin de cerrar la investigación de una manera más humana y reflexiva.

Palabras clave: Teatro ecuatoriano, monólogo ecuatoriano, acción dramática, espacio escénico, familia, género, poder.

A mi madre, inspiración y soporte.
A mis hermanas por su fuerza y su apoyo.
A mis hermanos por su amor y su compañía.
A mi tío por su afecto y dulzura.
A mi abuela por su sabiduría.
Al Teatro por mantenerme vivo.
A mis colegas de oficio por no abandonar la lucha.
A mi tutor por su escucha y paciencia.
A la vida llena de posibilidades.

Tabla de contenidos

Figuras.....	11
Tablas	13
Introducción	15
Capítulo Primero	23
El monólogo teatral en contexto.....	23
1. Aquello llamado monólogo.....	23
2. Los monólogos	25
2.1. La Anacoreta	29
2.2. El Estupendo Matrimonio del Zabalita	32
2.3 La Mujer Sola.....	36
2.4. SoloSoloSolo.....	40
Capítulo Segundo	47
El monólogo teatral bajo análisis	47
1. El Actor	48
1.1. La Anacoreta	55
1.2. El Estupendo Matrimonio del Zabalita	58
1.3. La Mujer Sola.....	60
1.4. SoloSoloSolo.....	62
2. El Espacio.....	67
2.1. Creando el espacio	69
2.2. Significando el espacio	71
2.3. Relación con el espacio	75
Capítulo Tercero.....	81
Hacia una discusión de familia, género y poder en el monólogo teatral.....	81
1. La familia, la casa y el padre.....	81
2. Género, roles y deseos.....	86
3. Poder, control y libertad.....	92
4. Discusión cercana.....	97
Conclusiones	103
Lista de Referencias	111

Figuras

Figura 1. Sofía Zapata en el monólogo <i>La Anacoreta</i> . Personaje Clavija Pospónima. Foto: Teatro Nacional Sucre.....	30
Figura 2. Personajes del Monólogo <i>La Anacoreta</i> . Fotos: Teatro Nacional Sucre.....	32
Figura 3. Alfredo Espinoza en el monólogo <i>El Estupendo Matrimonio del Zabalita</i> . Personaje Zabalita. Archivo del actor.	34
Figura 4. Personajes de <i>El Estupendo Matrimonio del Zabalita</i> . Fotos: El Apuntador..	35
Figura 5. Salomé Velasco en el monólogo <i>La Mujer Sola</i> . Personaje María. Foto Eduardo Velasco.	38
Figura 6. Fragmentos de <i>La Mujer Sola</i> . Fotos: Sofía Córdova V.	39
Figura 7. Calos Gallegos en el monólogo <i>Solosolosolo</i> . Personaje Patricio. Archivo del actor.....	42
Figura 8. Monólogo <i>SoloSoloSolo</i> . Fotos: Yves Riché, Gabriela Parra.....	43
Figura 9. Acción dramática y sus componentes. Gráfico propio, basado en los planteamientos de Caldarone.	52
Figura 10. Fuerzas que empujan la acción dramática. Gráfico propio.....	53
Figura 11. Términos comunes de los monólogos. Gráfico propio.....	67
Figura. 12. Los tres componentes del espacio. Gráfico propio.....	69
.....	75
Figura 13. Sistematización de la información nacida del análisis de los monólogos. Gráfico propio.	78
Figura 14. Del monólogo interior del ser humano al del personaje. Gráfico propio. ...	109

Tablas

Tabla 1. Tabla de análisis de la Unidad 1 de <i>La Mujer Sola</i>	55
Tabla 2. Línea de Acción del clímax de <i>La Anacoreta</i>	58
Tabla 3. Línea de Acción del clímax de <i>El Estupendo Matrimonio del Zabalita</i>	60
Tabla 4. Línea de Acción del clímax de <i>La Mujer Sola</i>	62
Tabla 5. Línea de Acción del clímax de <i>SoloSoloSolo</i>	65
Tabla 6. Lugares de los monólogos y estrategias para crearlos	71
Tabla 7. Lugares habitados en los monólogos y sus significados	75
Tabla 8. Relación de los personajes con los espacios	77

Introducción

Hablar de teatro es una aventura emocionante que implica diversos retos para su desarrollo y una metodología propia para hacerlo. Este trabajo busca superar la mera recopilación de las impresiones que puedan surgir al contemplar un espectáculo teatral o de recalcar sus capacidades para entretener, comunicar y educar; para pasar a establecer un sistema que pueda servir no solo para analizar un monólogo específico sino para todo trabajo teatral. Al ser el teatro y la actuación el mundo en el que me he vinculado desde hace casi 15 años, cientos de preguntas han surgido en este trayecto sobre su rol en la sociedad y su importancia dentro del constructo humano. Algunas preguntas buscan ser respondidas en esta investigación, siendo la principal ¿mediante qué elementos específicos el teatro puede plantearnos preguntas sobre nosotros, nuestras familias, nuestras relaciones, nuestros roles de género?

A través de un análisis visual de las acciones realizadas en escena se avanza en la interpretación de lo que el personaje busca en la obra y las motivaciones que empujan este deseo, no se toma en cuenta el texto escrito (ya que este puede o no ser de propia autoría o podría no ser fijo o siquiera existir) pero sí la acción verbal que apoya a la palabra y que junto a la acción física componen la acción dramática. Autores como Pavis (2000) mencionan que “en el teatro, las emociones se manifiestan siempre gracias a una retórica del cuerpo y de los gestos en la que se sistematiza, e incluso codifica, la expresión emocional. Las emociones, cuanto más se traducen en actitudes o en acciones físicas, más se liberan de las sutilezas psicológicas de lo indecible y de la sugestión” (70). Lo que equivale a decir que todo lo que el actor hace se percibe a través de su cuerpo, de sus acciones. Si bien Pavis habla del gesto, los vectores o las emociones y no habla específicamente de las acciones queda clara su visión de que el cuerpo debe ejecutar un conjunto de movimientos, desplazamientos para que puedan comunicar lo que yace en el interior del personaje. Y en esta evidencia es en la que se basa esta investigación, que trabaja principalmente con las grabaciones de las obras en video, como testigo concreto de un hecho escénico que junto a las impresiones surgidas al observar las obras en vivo dan una lectura más redonda de las mismas con el fin de contrastar las impresiones con la evidencia concreta de los monólogos. Esto por considerar que la memoria muchas veces es frágil y debe negociar con un documento al que se pueda volver las veces necesarias. Queda claro que el video no recoge la experiencia efímera del teatro y que

solo captura lo que fue esa función específica como huella congelada de un tiempo que ya no existe, sin embargo la considero necesaria al momento de evitar las divagaciones propias de la crítica teatral y la investigación.

La selección de los objetos de estudio se realizó a través de una revisión de aquellos trabajos teatrales que personalmente me conmovieron cuando los vi y dejaron una huella en mi memoria (aunque no fue totalmente consciente), y específicamente los unipersonales que giraban alrededor de la familia y sus problemáticas. El unipersonal me resultó altamente interesante por poner las capacidades del actor a prueba y por ser aquel que más fácilmente puede forzar la convención teatral al no siempre justificar la presencia de una persona hablando sola por una hora. Y por requerir de un dominio técnico avanzado y una estructura sólida que mantenga la atención del público al tiempo que resulta verosímil de observar. Estos cuatro monólogos resultaron ser la selección final por contener las categorías de mi interés y por lograr superar las dificultades de trabajar solo en escena para comunicar aquello escondido en lo profundo de su memoria en forma de acciones legibles e interpretables.

Se me hace necesario aclarar de donde nace tanto el deseo de hablar de teatro y de hacerlo de estas tres categorías específicas. Mi vida en el teatro ha estado marcada por varios hitos que servirán para guiar el deseo de establecer a este arte no solo como una experiencia artística sino como el espacio para la generación de debates y conocimiento. El primer hito habla de mis inicios en el teatro y lo curioso de mi llegada al mismo. Era el año 2006 y aún desconocía aquello que me apasionaba, era un estudiante de Ciencias Sociales en sexto curso del Colegio Nacional Bolívar de Ambato, estaba destinado por mi padre a ser abogado y había asumido esta decisión impuesta sobre mí sin mucha oposición. Viene el hecho curioso, Konstantin era un compañero de intercambio llegado de Alemania que se sentó frente a mí, fue él quien buscó un grupo de teatro en Ambato y fue él quien me invitó a ver el estreno de su obra en la ciudad. Acepté más por cordialidad que por interés auténtico y luego de observar la obra de teatro denominada *Tres viejos mares*—texto de Arístides Vargas—dije para mí mismo ‘Ya sé lo que quiero hacer por el resto de mi vida’; sentí una atracción muy instintiva por este arte y decidí inscribirme en el taller de teatro del Municipio de Ambato donde recibí mis primeros conocimientos al respecto. Digo que es curioso porque a mis 18 años no había escuchado nada acerca del teatro, ni tenía idea que en mi pequeña ciudad ya se realizaba esta actividad y tuvo que llegar alguien de Europa para que yo conozca esta manifestación específica. Fue como descubrir un tesoro que se me había ocultado o del que desconocía por alguna razón que

buscaba conocer. Luego de este inicio aún no entendía ni reconocía mi posición dentro del mundo teatral, pero sabía que se había transformado en una parte fundamental de mi vida.

El segundo hito ocurre cuando tuve que dirigir y encabezar proyectos que se iban volviendo mucho más grandes. Tuve que confrontar un sinnúmero de problemas para realizar un espectáculo donde sentí estar frente a un abismo que necesitaba habitar e iluminar para develar su contenido. Mis primeras actuaciones y montajes estuvieron guiadas por el instinto, pues confiaba en que mis decisiones fueran suficientes para crear una obra creíble y entrañable, pero esta burbuja no tardó más de un año en explotar. Al sentirme incapaz dentro de lo que significaba hacer teatro sentía—también—que estaba ‘fallando’ a lo que consideraba importante. Supe que debía estudiar y profundizar en los planteamientos de distintos maestros que puedan dar luces sobre los procesos de creación a seguir para conseguir un producto digno de contemplar y que deje una huella en el espectador, así como sucedió conmigo con esa primera obra de teatro observada.

Tercer hito, la evidencia de mi carencia de conocimientos era clara y decidí estudiar en la Universidad Central del Ecuador la carrera de actuación teatral. Aquí pude rodearme de un grupo de personas que en mayor o menor medida habían decidido dedicar cuatro años de su vida al estudio de la actuación a través de procesos de formación y evaluación que los validaría como actores y actrices. Sin embargo, ya era evidente una carencia muy profunda de este proceso educativo, no había una teorización clara de los procesos de actuación ni un análisis profundo de los espectáculos que íbamos realizando semestre a semestre.

Me tomó varios años—luego de terminar la carrera en 2013—descubrir los planteamientos de Stanislavski acerca de las acciones físicas, quien las colocó en primer lugar dentro de lo que un actor hacía en escena, al ser aquellas con las que se construye el espectáculo teatral.

Al afirmar que la línea ininterrumpida de acciones físicas, es decir, la línea de la vida del cuerpo humano, ocupa un enorme espacio en la creación del personaje y provoca la aparición de la acción interna, de la vivencia, Stanislavsky inducía a los actores a que comprendiesen que la unión entre la vida física y la anímica es indisoluble y, en consecuencia, no se pueden separar en el proceso de análisis artístico los comportamientos interno y externo de una persona (Knebel 1996, 21).

Se ubica al actor al nivel de un artesano que aprende a realizar su oficio de manera concreta y debe pulir sus capacidades para ejecutarlas. Meisner (1987, 16) diría que “la base de la actuación es la realidad del hacer”, y esta afirmación, que me pareció

importante en su momento, tomaría una nueva dimensión cuando me vi enfrentado a desarrollar un trabajo teórico en el siguiente hito. Pues dejaría de ser una herramienta de entrenamiento técnico para mí y la gente con la que trabajo, para transformarse en un componente y proceso que sirve para analizar un espectáculo teatral por ser lo visiblemente concreto que tenemos a nuestro alcance. Pero que como Knebel ya afirmaba mostrarían esa vida física y anímica —interna y externa—indisoluble del ser humano y el personaje.

Como último hito está el haber entrado a la Maestría de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, donde el marco de pensamiento explota y se desborda el mero hecho técnico de la labor artística para concebirla como un ente cultural atravesado por múltiples puntos de vista y debates. Discusiones que buscan posicionar a la obra teatral como un contenedor y creador de realidades propias que pueden analizarse, teorizarse y perennizarse a través de una tesis y que sirven como base para futuras investigaciones que puedan alimentar el corpus académico que apoyan la labor teatral ecuatoriana.

Estos hitos que he marcado hasta aquí tienen que ver más con el cómo me fui vinculando al teatro—primero—y posteriormente a los debates culturales que servirán para teorizar este tipo de arte de manera polifónica, pero no hablan del lado humano que me mueven a hablar de las tres categorías seleccionadas, cosa que haré a partir de este momento.

Mi infancia fue bastante dura, con un padre al que temía profundamente, una madre maltratada—y emocionalmente dependiente de este—, con carencias económicas y afectivas, y con numerosos hermanos—somos cinco en total—que tuvieron solo la figura materna junto a ellos. Un padre violento que se definía como un ‘verdadero hombre’ y que buscaba replicar estas conductas dentro de su familia donde se establecía como el jefe de nuestras vidas, nuestros deseos, nuestros tiempos y nuestros destinos. Una madre que estuvo casada con él por más de dos décadas por un extraño amor que supo declarar y quien aprendió a replicar con sus hijos los actos violentos de su esposo. En este contexto nuestro tío materno estuvo ahí para llenar el vacío paterno que existía en nuestras vidas y supo dar afecto, escucha y protección en momentos difíciles. Por los abusos paternos, por los años que nuestra madre nos acusó de ser los culpables de su sufrimiento junto a un esposo con el que permanecía—como supo decirnos numerosas veces— por nuestro bienestar económico. Por las carencias económicas y lo complejo de vivir en familia, esta es la primera categoría que busco entender en los monólogos bajo estudio ya

que cada uno de ellos habla de este tema y personalmente me han cautivado de manera profunda. No solo repiten un interés por hablar de la familia, sino que dan su visión de lo que ser hombre y mujer significa.

Esto se relaciona con la segunda categoría de interés, el género. Dentro de mi familia este tema no se discutía, pero estaba presente. Existían dos fuerzas en pugna: mi padre explicando lo que un hombre debería hacer—casarse, tener hijos—y mi madre organizando la familia desde la realidad concreta de nuestras vidas. Desde el punto de vista paterno, habían cosas que yo y mis hermanos debíamos hacer dependiendo de si éramos hombres o mujeres, según mi madre, en cambio, no había nada que no pudiéramos hacer por igual. La disputa tenía lugar en los roles que desarrollábamos con un padre ausente—que solía viajar a la Costa durante uno o dos meses, tres o más veces por año—donde los niños y las niñas ayudaban en las labores necesarias en la casa de acuerdo a sus edades; y los roles que asumíamos con la llegada de nuestro padre donde estos se volvían más determinados: el trabajo de fuerza para los niños, las labores de la casa para las niñas; el trabajo ayudando al padre para los niños, las labores ayudando a la madre para las niñas. Había un choque entre lo que supuestamente debíamos hacer frente a lo que realmente podíamos hacer de acuerdo a nuestro género.

Finalmente, el poder, que es la tercera categoría de análisis de mi investigación, surge de entender cómo la familia y, en especial, el padre puede dominar a un grupo de manera casi absoluta, cómo puede infundir miedo a través de la violencia y dejar huellas en el grupo incluso cuando no está presente. Dejando en claro que su presencia no era solamente física sino también mental y que sus acciones perduraban en nosotros como rastros que nos marcaban y transformaban poco a poco. Pero en esta lucha de poderes se sentía también su debilitamiento y nuestro escape de su control, sus largos lapsos de ausencia eran el espacio para desarrollar otros tipos de afectos y para vivir la vida a nuestra propia medida, bajo nuestras propias reglas. En mi caso especial fue a través de la rebelión verbal, la discusión e incluso la lucha física, lo que me permitió seguir una carrera alejada a sus mandatos, una profesión más cercana al campo de lo emocional y sensible.

Sin embargo, no busco plantear que la figura del padre solamente es aquella presente en mi infancia y, al contrario, busco alejarme de mi experiencia anecdótica para contar que hay otras maneras de ser padre, de ser hombre y que es necesario conocer al otro con el fin de entenderlo y así entender el mundo. A mi edad entiendo las marcas de mi infancia que aún yacen en mí, pero no busco asumir el rol de víctima ni generalizar lo que un hombre es actualmente. Asumo que hombres y mujeres construimos la sociedad

en la que vivimos y que todo lo bueno y lo malo que existe actualmente ha sido por obra de ambos desde su lugar de enunciación pero que sin duda ha estado determinada por una estructura patriarcal que persiste. Y para esto me valdré del contenido de los monólogos y, así, encontrar diversidad de puntos de vista y propuestas al respecto.

Esta mezcla de artes y estudios culturales me permiten darle forma a mis preguntas y responder—aunque sea de manera parcial—aquellas que rondan mi cabeza de manera permanente y que se materializan en los monólogos revisados, y esta intersección posibilitan la metodología experimental que planteo, pasando por entender lo que cuentan los monólogos, analizar sus acciones en busca de su contenido y cruzarlas con planteamientos teóricos al respecto

En el primer capítulo acerco los monólogos a quienes lean esta tesis y que tal vez jamás puedan ver las obras seleccionadas, ya sea porque no tuvieron acceso al teatro o porque dichos montajes ya no existen más. A través de una pequeña introducción sobre cada monólogo se busca dar las primeras impresiones que estas obras dejaron en mí, para luego hablar de manera más detallada de la historia que estas nos cuentan. Esta apertura brinda también una mirada al contexto en donde estos monólogos existen, en específico en la ciudad de Quito, su legado teatral previo (maestros, procesos y grupos) y su predilección entre los creadores teatrales como espacio para difundir su trabajo.

En el segundo capítulo se pasa a analizar las escenas climáticas de cada uno de los monólogos al considerarlas como aquellas que condensan todo lo que la obra nos busca contar y lo hace a través del enfrentamiento de las fuerzas que yacen dentro de las familias. De aquí se extraen los términos que apoyan a las discusiones sobre familia, género y poder y complejizan la lectura de las obras en cuestión. Para esta tarea se utilizan dos elementos fundamentales para construir la obra teatral: las acciones y el espacio. El primero por estar directamente relacionado a lo que un actor hace en escena, es decir, según Layton (2000, 15) “vivir real y sinceramente situaciones imaginarias” y este vivir entendido como sinónimo de hacer acciones. Y estas acciones realizadas en un espacio concreto donde se ubica la historia y le dan un significado que los espectadores vamos creando en nuestras mentes.

Finalmente, en el tercer capítulo se revisan los hallazgos de manera ampliada junto a las ideas de teóricos de distintas ramas y se brinda un diálogo cercano entre mi experiencia personal y lo planteado por los monólogos. Se busca desmitificar el rol del padre dentro de la familia a puertas de nuevas discusiones que puedan dar fe de una masculinidad que no es monolítica sino que se ha ido transformando a través del tiempo

y que puede asumir una gran variedad de formas y que a través de las estrategias de los personajes puede ser criticada, desarmada y deconstruida.

Capítulo Primero

El monólogo teatral en contexto

1. Aquello llamado monólogo

El monólogo, como parte del texto teatral, fue una estratagema utilizada desde los primeros dramaturgos griegos para evidenciar lo que yacía en el interior de los personajes de los montajes teatrales; sus deseos, las luchas internas, su carácter. Era un corte en la línea dialogada, utilizada para contarle algo al público y, en menor medida, para relacionarse con los otros personajes. Se lo puede asumir como un texto dicho en un momento específico que está subordinado a un gran texto, un discurso que el personaje dirige a sí mismo o a otro (Pavis 2008, 297).

Algunos monólogos se entregan directamente al público. Algunos tratan de crear la impresión de que el actor está solo, hablando consigo mismo. Otros monólogos ocurren cuando el actor (en el personaje) está hablando con una persona imaginaria (o personas). Al hablar con una persona imaginaria, el personaje puede estar diciendo cosas que siempre quiso decir, pero no tuvo la oportunidad de decir, o no tuvo que decir, o tal vez se está preparando para decir. (Alterman 2005, 3)

Como espectáculo independiente, el origen del monólogo puede rastrearse a la actividad realizada por los juglares que ya eran comunes desde mucho antes del nacimiento de la tragedia en la Grecia de hace más de 2.500 años, o varios siglos antes, cuando los primitivos chamanes ya imitaban frente a sus tribus a los animales de los que adquirían sus características. No obstante, son los *mimos* quienes habrían desarrollado los primeros espectáculos unipersonales donde se recreaban personajes de una manera intencional, buscando implantar en el espectador una experiencia estética de disfrute, alejado del ritual o lo divino para poner hablar de temas cotidianos.

Cuando a la expresión corporal se sumó el juego de palabras, nacieron las primeras escenas improvisadas y minúsculas. Eran los comienzos del mimo primitivo. Su propósito consiste en la imitación «al natural» de los tipos de la vida en su más alto sentido: el arte de la transmutación, de la mimesis. Si la epopeya homérica y el drama clásico habían glorificado a dioses y héroes, el mimo en cambio se apoderó de todas aquellas pequeñas existencias que cumplían su destino anónimamente a la sombra de los grandes: tahúres, rufianes y ladrones; taberneros, chulos y hetairas. (Berthold 1974, 149-50)

De chamanes a juglares, de juglares a mimos, de mimos a intérpretes unipersonales. La interpretación en solitario fue incluyendo elementos como la música, poesía, acrobacias, disfraces, trucos, objetos y otros elementos que permitían generar diferentes tipos de espectáculos. Muchos de estos mimos incluso fueron llevados a

presentaciones particulares frente a personajes de la altura de Sócrates, donde demostraron su elevado conocimiento de la herencia mítica griega. Posteriormente, en la época helenística, el mimo pudo acceder esporádicamente a la gran escena teatral ya que Grecia no le concedió la importancia que alcanzaría en Roma y Bizancio (151-2).

De la antigüedad pasamos a la edad moderna por ser el momento donde el monólogo como lo conocemos aparece. El escritor y dramaturgo Glenn Alterman, en su libro *Creating your own monologue* (2005), menciona que en el siglo XVIII Samuel Foote—actor británico—fue el primero en realizar una parodia de personajes políticos, que dio lugar al primer show unipersonal. Sin embargo, es a George Alexander Stevens—también actor británico—a quien se considera el verdadero padre del monólogo teatral con su obra *Una conferencia sobre cabezas* (realizada el año 1764), una parodia de los estereotipos sociales de su época que tuvo una duración de dos horas y que posicionó al monólogo como una forma de arte, cuyo éxito generó numerosas copias y versiones dentro y fuera de Inglaterra y Estados Unidos de América (8).

Los monodramas [monólogos] son como todas las obras de teatro pues tienen un principio, medio y final; contienen diálogos concisos; y expresan la visión personal del escritor. Varían en cuanto al estilo, el contenido y el tiempo. Lo que hace que los monodramas sean tan emocionantes y desafiantes de trabajar son las formas flexibles que pueden tomar. Aunque sólo hay un actor en el escenario, puede traer muchos personajes a la pieza asumiendo sus personalidades y voces. (Alterman 2005, 4)

En un sentido superficial, un monólogo es una obra de un solo personaje o un actor que asume distintos personajes de quien exploramos y conocemos sus motivaciones íntimas, el mundo de su subjetividad (Pavis 2008, 296). Subjetividad descubierta a través de lo que dice (acción verbal) y de lo que hace (acción física), en suma, a través de la denominada acción dramática.

Según Evreinhoff (citado en Pavis 2008, 297) el monólogo se caracteriza porque todo el mundo se ve a través de los ojos del protagonista y los demás personajes (que son él mismo) son versiones de cómo él entiende al otro, es decir, que todo aparece en escena tal como éste lo percibe durante su existencia escénica. Esta característica permite que el personaje pueda dejar en claro lo que piensa de su vida y del lugar donde habita y, en este hablar desde el yo específico, puede tratar algunos aspectos transversales a la experiencia humana.

El monólogo tiene la posibilidad de hablarnos al oído, de susurrarnos lo que hemos olvidado: el dolor, los sueños, nuestra familia y nosotros mismos. *La Anacoreta*, *El estupendo Matrimonio del Zabalita*, *La Mujer Sola* y *SoloSoloSolo* nos llevan a crear

un espacio íntimo donde poder sentirnos vulnerables, tal como el personaje, sin temor a consecuencias que puedan lastimar. La catarsis¹ es el espacio donde las historias nos permiten volver a sentir el cuerpo y el alma, reflexionar sobre nuestro pasado, presente y futuro, y abrazar aquello que nos hace quienes somos.

2. Los monólogos

Los monólogos seleccionados son parte de un corpus de teatro ecuatoriano que ha existido incluso antes de la llegada de los primeros españoles, un teatro que pudo haber respondido a las necesidades sociales y rituales de los grupos que los practicaban y que luego serían comparadas a aquellas realizadas en Grecia o China en búsqueda de una validación dentro de la historia universal y de la historia del teatro, lo que pudo causar un borramiento de aquellas prácticas teatrales o parateatrales que no necesitaban compararse con las existentes alrededor del planeta sino ser entendidas dentro de sus contextos y temporalidades específicas. Esta visión eurocéntrica limita nuestro conocimiento actual de la riqueza existente antes de la llegada de los españoles y todo lo que sucedió posterior a esto.

Sobre este primer 'teatro' andino, Glenda Viñamagua (2022) escribe para la Revista Artes del Diario La Hora:

La información que se tiene en cuanto al teatro prehispánico, se la debe a la Crónica del Inca Garcilazo, en sus "Comentario Reales"... información que proviene de los indígenas del callejón interandino. Garcilazo dice que estas representaciones se las realizaba en un espacio abierto como en el campo, una explanada o una plaza. Los Incas tenían fortalezas y santuarios, mas no ciudades. Los actores, por lo general, eran las mismas personas que previamente habían ejecutado las acciones. En lo referente al texto que se seguía para la representación, este se basaba en una composición oral debido a que no existía la escritura. Para Garcilazo en este teatro habían intenciones épicas y religiosas, su carácter era intimista, es decir intervenían la emotividad y la efectividad. Algunas de estas representaciones existen, pero al haber salido de su contexto cultural están fragmentadas. Sin embargo los indígenas lograron adaptar la fecha de presentación de sus obras al calendario católico de tal modo que no sea prohibido, en el mejor de los casos, por los españoles. Este hecho es semejante al que se dio con los santeros, cuando reemplazaron el nombre de sus santos o dioses por nombres y figuras de santos católicos y de esta

¹ Palabra griega que hace referencia a la purga o evacuación de emociones vinculadas a aquello contemplado en escena y vivido por el personaje (el héroe según la definición de Aristóteles, pero para el propósito de nuestros monólogos no podría aplicarse ya que los personajes podrían definirse como antihéroes) y con quien el público se identifica. "El psicoanálisis la interpreta como placer obtenido de las emociones propias ante el espectáculo de las emociones del otro, y placer de volver a sentir una parte del propio yo reprimido que toma la forma tranquilizadora del yo del otro". Esta definición ha sido revisada y matizada por distintos pensadores que la han considerado como fruto del temor y la piedad [Corneille], emoción pasajera y vana [Rousseau], justo medio entre piedad y terror [Lessing], invitación a tomar conciencia de nuestra libertad moral [Schiller], ayuda para reconciliar pasiones contrarias [Goethe], una actividad estética de los espectadores [Nietzsche]; alienación ideológica del espectador [Brecht] o un camino dialéctico entre la identificación y la conciencia (Pavis 2008, 64-66)

manera podían continuar libremente con su creencia religiosa sin temor de ser acusados de herejes o de ser muertos por los conquistadores

De estas líneas se infiere que el carácter religioso de estas prácticas tuvieron que adaptarse con la llegada de los españoles para poder sobrevivir. Proceso de mezcla que se prolongaría los siglos posteriores hasta crear la diversidad de formas de hacer teatro, de grupos y actores que se vincularían a este arte. Poco se conoce de lo que exactamente sucedió en esos siglos posteriores a la conquista pero sin duda debió mantener una actividad aunque sea mínima. Un teatro que pudo no adaptarse a los cánones de lo que se entendía como verdadero Teatro, sobre todo desde la mirada occidental con sus formas y características específicas, pero que seguramente permaneció escondido en las narraciones, rituales, actos religiosos, dramatizaciones, décimas, declamaciones, poesías, autos sacramentales y otras que resultaban más acordes a la nueva visión del mundo traída del otro lado del Atlántico. Adela de la Bastida en su tesis *Un manual de uso para la memoria viva* (2017, 23) habla de lo difícil que es rastrear al teatro antes del siglo XX por haberse observado desde un marco conceptual ajeno y distante al origen mismo de estas manifestaciones, habla en específico a través de la investigación de Descalzi y Rodríguez.

Estas dos obras constituyeron durante varios años la única fuente referencial para quienes se interesaban por buscar las raíces de un arte impropio, un arte que en su origen, el mundo desarrollado, o sea en Europa, ya tiene casi tres milenios. Tanto en Descalzi como en Rodríguez C., se percibe un intento por dar un lugar iniciático—aunque difuso—a aquello que no tenía por qué llamarse “teatro”. Era lo otro, lo incomprendido por diferente, esa noción de lenguajes expresivos anteriores a la colonia, donde lo escénico se fundía con lo festivo y con lo ritual en la necesidad vital de comunidades urbanas incipientes, de señoríos étnicos y de tardíos imperios recién expandidos.

Más allá de esta etapa borrosa, un momento importante para el teatro ecuatoriano y quiteño es aquel ocurrido alrededor de los años 60. Tomemos los apuntes de María Fernanda Buendía en su tesis de maestría titulada *La Legitimación del Teatro en Quito*² donde recopila la visión e importancia de las tres décadas alrededor a los años 60 en lo que a teatro quiteño se refiere, siendo esta la ciudad donde los cuatro monólogos fueron presentados y dónde los cuatro actores se formaron actoralmente. Buendía retoma las ideas de Franklin Rodríguez, Santiago Rivadeneira, Patricio Vallejo, Gerardo Luzuriaga y Natasha Salguero quienes hablan de la riqueza artística existente. Etapa que dividen en términos generales en tres, los 50, 60, 70 y posterior, así:

² Para ampliar el estudio sobre la década de los 50, 60 y 70, los grupos y actores teatrales existentes y el pro

El primero gira alrededor de la presencia de los tres elencos que desarrollaron sus propuestas básicamente, en la década de 1950 hasta mediados de la década de 1960, y son: el Teatro Íntimo, el Teatro Independiente y el Teatro Experimental Universitario. Posteriormente, estos dejan paso a un segundo momento que se desarrolla desde mediados de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1970, y se encuentra marcado más bien por las actividades teatrales al interior de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, conducidas por el director italiano Fabio Pacchioni. El tercer momento, en la década de 1970, está marcado por el trabajo de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador (UCE) y la experiencia que deja para nuestro teatro la realización del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que se expresa básicamente en el surgimiento del teatro grupo, como estrategia para la creación teatral y la creación colectiva como su método (Vallejo Aristizábal 2010, 226)

No se puede dejar de nombrar a artistas que empezaron su trabajo décadas antes, así tenemos a Ernesto Albán (Don Evaristo Corral y Chancleta) con su teatro cómico (quien inició su trabajo actoral desde los años 30), a Francisco Tobar García con su teatro rebelde (quien con su grupo del Teatro Independiente trabajó desde 1954 hasta 1970), Sixto Salguero (quien en los años 30 ya empezó su labor en el Conservatorio Nacional y posteriormente integraría el Movimiento Teatral Juvenil). Además de dramaturgos que aún perviven y trabajan como Arístides Vargas, Guido Navarro, Jorge Mateus, Patricio Estrella, Patricio Guzmán, Patricio Vallejo, Peki Andino, Viviana Cordero, Wilson Pico y de grupos como Contraelviento, Cronopio, Entretelones, Espada de Madera, Lunasol, Malayerba, Patio de Comedias, Zero no Zero, Callejón de Agua, La Trinchera (Manta), Tentempié, Sarao, La Carreta (Ambato), otros más actuales como Muégano Teatro (Guayaquil), Distópico Teatro, Deus Ex Machina, Teatro La Tecla (Cuenca), Sonámbula Teatro (Ambato) además de agrupaciones, actores y actrices que anualmente se forman en las Universidades de Cuenca, Universidad del Azuay, Universidad de las Artes (Guayaquil), Universidad Central del Ecuador y muchos otros que de seguro no constan en los libros o archivos referentes al teatro, sobre todo aquellos procesos existentes en las ciudades más pequeñas del país y que desbordan la educación formal o las formas conocidas del teatro como arte.

Ya centrándonos en los objetos de estudio es necesario anotar que los cuatro monólogos son trabajos de creadores ecuatorianos radicados en la ciudad de Quito (permanente o temporalmente), lugar que reúne una multitud de actores de distintas provincias. Esta ciudad, en el imaginario artístico ecuatoriano, se posiciona como aquella donde las posibilidades de crear obras teatrales para luego difundirlas y generar una actividad permanente, sostenible y sustentable, son más numerosas. La cantidad de instituciones educativas y culturales que desarrollan sus actividades alrededor de espectáculos basados en artes de la representación son un factor fundamental en este

contexto específico. La existencia de la carrera de Actuación Teatral en la Universidad Central del Ecuador, Casa Malayerba, INCINE, IAVQ, espacios teatrales como el Patio de Comedias, 8 ½, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Teatro Variedades, Sala Demetrio Aguilera Malta, Teatro Prometeo y casas o centros culturales como la Casa Catapulta, Nina Shunku, El Útero, por nombrar algunos, permiten que dentro del precario mercado laboral actoral del Ecuador, esta ciudad sea la que (junto a Guayaquil) posibilite el ejercicio de esta profesión como trabajo remunerado que lucha por escapar de la precarización tan presente en la escena nacional.

Remedios Zafra en su libro *El Entusiasmo* (2017), habla de la precarización en la que se ven acorraladas las personas que buscan desarrollar su vida alrededor de actividades creativas, quienes deben trabajar en un ambiente que menosprecia este tipo de profesiones o que no las considera como merecedoras de un pago económico.

El contexto no pierde la oportunidad de recordar a quienes crean que eso no es un trabajo en sentido estricto y que por ello cualquiera puede aprovechar para pedir gratis a un amigo o a un familiar que crea: un retrato para su hijo, una ilustración para su trabajo, un poema para su pareja, presuponiendo que el gusto por hacer ya compensa el trabajo, reforzando la idea de que el pago a lo creativo va implícito en su mero ejercicio. (16)

Frente a esta realidad en la que el teatro se hace por el mero gusto de hacerlo y la pasión es el alimento que mantiene vivo el deseo de producir arte y contar historias, están los creadores de estos monólogos que distribuyen sus montajes y viven en base a las ganancias de su oficio, conscientes de las dificultades de su trabajo pero manteniendo su visión sobre los montajes que buscan presentar.

Con excesiva frecuencia nos viene a la mente esta dicotomía presente en la relación entre creación y precariedad. Me refiero a la que presenta enfrentados el dinero y el saber, el interés comercial y el interés cultural, la creación mundana y la espiritual. Y me parece que cuando se nos muestran como opuestos hay algo de fingimiento interesado, porque nunca una creación se hace aislada del mundo material. Toda creación siempre es atravesada por las cosas cotidianas de la vida: el trabajo, el dinero, los espacios que habitamos, nuestros cuerpos y deseos, esa maldita preocupación (16).

Esta precariedad, aunque pueda parecer desalentadora, también determina la predilección de muchos creadores al momento de definir el formato de sus montajes, sus recursos escenotécnicos, la complejidad de transporte, decisión que, además, se nutre de los deseos y las particularidades de cada uno. Les lleva a escoger textos teatrales que contengan un solo personaje o a adaptar obras con diversos personajes para que puedan ser interpretados en solitario. Y esta posición nacida de la necesidad, mayoritariamente económica, se transforma en el lugar de enunciación que asumen los artistas; transformando las limitaciones evidentes del ecosistema cultural nacional en la

oportunidad de desarrollar estrategias de supervivencia que los mantenga dentro de la actividad que han decidido asumir como su modo de vida. Los monólogos, entonces, nacen por y a pesar de las condiciones poco favorables del país.

En resumen, estos trabajos unipersonales permiten a sus creadores mantenerse en la actividad teatral, obtener ganancias suficientes para vivir, difundir sus ideas, proponer una estética propia, trascender como artistas, resolver sus dudas personales y hacerlo a través de un formato escénico simple pero altamente creativo e íntimo; superando el mero entusiasmo de hacer arte. Una vez aclarado el contexto de donde parten los monólogos, desarrollemos la trama de cada uno, para así entender su contenido para posteriormente examinarlos de manera más específica a través de un sistema experimental de análisis.

2.1. La Anacoreta

Anacoreta, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2014), es una “persona que vive en un lugar solitario, entregada enteramente a la contemplación y a la penitencia” (625). Si vemos el montaje de Zapata, entendemos que el nombre escogido para el espectáculo no es aleatorio, sino que es un adelanto de lo que observaremos. Una especie de pleonasma o preludeo que demuestra el deseo de materializar sus puntos de vista de manera clara y sin malinterpretaciones. El nombre de esta obra es un avance del contenido que desarrollará, con un personaje que al final deja su contemplación y penitencia para escapar de este purgatorio luego de sufrir la obligatoria expiación de sus culpas y al liberarse del peso que estas representan, para así, avanzar hacia su nueva vida.

La obra fue realizada en un código clown, una técnica muy particular del teatro que permite al personaje burlarse de sí mismo, fracasar constantemente y de este modo ir alcanzando un peculiar ‘éxito’. Una hiperbolación de un ser humano infantilizado que descubre la historia de manera ingenua, pura y sin prejuicios, uno que se lanza al vacío y arriesga lo que es y lo que tiene, para hacer lo que tiene que hacer hasta conseguir su objetivo. Basa su trabajo en el uso de la comedia y una sinceridad sin filtro que le permite tocar temas que pueden llegar a incomodarnos pero valiéndose de una cruel dulzura en sus acciones y palabras que nos mantienen atentos de principio a fin. Utiliza unos códigos propios del entorno al que pertenece, los referentes cercanos, lugares, palabras, gustos, sucesos políticos, personajes, costumbres, música y debates. Según Bouissac (2015):

(...) Por un lado, los payasos abordan las propiedades fundamentales de la mente —la risa es un rasgo definitorio de los humanos—, pero, por otro lado, los chistes y gags son

sensibles al contexto no solo porque explotan los recursos de lenguajes particulares, sino también porque se refieren a los gestos, artefactos, normas y valores característicos de su entorno material y social inmediato (1).

Esta obra mientras asume su facultad de hablar de temas comunes al ser humano, también toma las particularidades de las personas y el contexto al que pertenece y sincretiza ambos aspectos a su favor. Las bromas, el lenguaje, la jerga y el cuerpo, nos lleva a reconocer lo que vemos como verosímil, las personas como reales, las palabras que dicen como posibles y coherentes, y el conjunto como creíble. La inocencia, el juego, la dulzura, la ingenuidad, en cambio, refiere a lo que cada uno es y vive día a día, y sobre todo a lo que fuimos cuando niños. De este modo lo general se hace particular y lo humano se hace artístico. Se interpreta lo que se ve, se reconstruye y se lo pone en escena con los códigos propios del clown utilizando el doble juego de estar consciente del mundo y la historia que se busca contar y—al mismo tiempo— jugar a desconocerlo para, así, facilitar la comunicación con la audiencia (Peacock 2009, 11) .



Figura 1. Sofia Zapata en el monólogo *La Anacoreta*. Personaje Clavija Pospónima. Foto: Teatro Nacional Sucre

Este monólogo está protagonizado por Clavija Pospónima quien viaja con un montón de maletas sobre su espalda, las cuales la mantienen doblada, usa unas gafas para poder cubrirse del viento y el polvo, y un bastón para apoyarse y resistir el viaje. Al llegar al escenario empieza a deshacerse de sus maletas estableciendo un vínculo con los objetos que va sacando de las mismas. Se embriaga mientras ‘embriaga’ una vieja radio para ralentizar la música y poder seguirle el ritmo al bailar. Se convierte en su versión de niña al colocarse un par de lentes y empieza a contar cómo no puede pronunciar el nombre de su papá y bromea con el hecho de no tener amigos. Salta de un juego a otro a la vez que

acentúa su interacción con el público. Pasa a ser una especie de rapera al colocarse unas gafas oscuras (al estilo de las de John Lennon). Rapea sobre cómo sus piropos son un halago para las personas y piropea a miembros del público a través de frases entre incoherentes e inofensivas. Cambia de personaje, se coloca un tocado de flores en el gorro, unos lentes gruesos y toma un abanico rosa, ahora es una mujer francesa con la corporalidad de una gallina que de una caja saca varias cartas, incluyendo la de su amado Romeo, de quien descubre que ya no la ama; empieza una sesión de karaoke, canta, es un show de despecho. La ira contra la carta y su autor llega a expresarse en gritos y continúa incluso después de que Clavija deja los accesorios de la mujer francesa y para tranquilizarse decide utilizar unos ‘mantras culturales para la relajación’. Hace posturas de cuasi yoga a la vez que dice insultos típicos de distintos países. Logra calmarse. Cambia de personaje, vuelve la niña, de otra maleta saca una cabeza de maniquí que usa una cachucha y que observará jugar a Clavija jugar con sus animales de papel, con quienes habla de lo que sueña ser cuando crezca. Se siente despreciada y colocando objetos hechos de papel en la cara de su padre empieza a ridiculizarlo en un arrebato de quejas en su contra. Su furia pasa, se concentra en hablar con sus objetos de papel a quienes motiva para que sean lo que quieren ser. Esta escena da paso a una Clavija utilizando una bata blanca de dormir, unos rulos rubios, y un delantal/costal negro en su cintura, del cual saca un trapeador pequeño. Ahora es su propia madre, quien le aconseja/regaña sobre el amor, el orden, la felicidad y la capacidad que debe aprender para estar sola y “bailar con la vida”. Se quita estos accesorios, mueve las últimas maletas, parece estar más liviana, pero algo falta, decide quitarse las botas, no es suficiente. De su pecho saca un montón de pequeños pañuelos blancos que arrulla en sus manos mientras entona a una canción de cuna. Coloca estos últimos objetos junto al resto de cosas excepto un pañuelo que decide llevar con ella. Ahora puede flotar como quiso desde un inicio, lo hace, sale no sin antes colocarse de nuevo sus gafas de aviador.



Figura 2. Personajes del Monólogo *La Anacoreta*. Fotos: Teatro Nacional Sucre

La actriz que desarrolla este monólogo es Sofía Zapata, actriz quiteña, artista plástica e ilustradora de formación. Su vida artística transcurre entre las artes plásticas y las escénicas, campos que se mezclan para dar fruto a su propuesta estética específica. Hay un deseo en Zapata por construir personajes visualmente atractivos y memorables, como ilustraciones vivientes que habitan un tablado que, a través de distintos recursos, crean una historia clara pero profunda, evidencia de una larga experiencia y trayectoria en el mundo del arte, donde su voz ha tomado fuerza y se ha consolidado en su primer unipersonal.

Sofía Zapata se ha preparado actoralmente alrededor de 13 años, poniendo particular énfasis en teatro clown. Ha tenido la suerte de trabajar con profesores de la talla de: Antón Valén, Eric de Bont, João Carlos Artigos, Carlos Gallegos, Víctor Stivelman, Arístides Vargas, Gerson Guerra, Luis Regalía y Guido Navarro. Es diseñadora gráfica, Licenciada en artes plásticas y Máster del libro infantil ilustrado (El Apuntador 2020).

La formación de la actriz nos da pistas del interés de esta por entender el proceso de creación y montaje actoral, y de la responsabilidad asumida con el oficio teatral. La interdisciplinariedad aprehendida en su vida es trasladada a la narrativa visual de su obra. Los colores, las texturas y los objetos se asemejan a aquellos que podríamos encontrar en un cómic; hay un estilo de ilustración en su trabajo, de personaje de historieta y esto intensifica la teatralidad de su propuesta donde cuadro a cuadro y a modo de viñetas, vamos desarrollando lo que Clavija vino a vivir en escena.

2.2. El Estupendo Matrimonio del Zabalita

Originalmente, *El Estupendo Matrimonio del Zabalita* es un cuento del escritor lojano Alejandro Carrión Aguirre, quien durante el siglo XX escribió alrededor de 30 obras entre cuentos y poemarios, y fue reconocido con distintos premios por su calidad literaria (Premio María Moors Cabot de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia, Premio Eugenio Espejo, 1981). Esta obra, según Espinoza, posee por defecto las características propias para poder ser puesta en escena a través del lenguaje del teatro, aprovechando los elementos que el autor ya implementó al escribirla el siglo pasado.

En este cuento, Carrión consiguió, quizá sin buscarlo, crear una atmósfera, un personaje, un lenguaje, un ritmo, una voz, una situación, una sucesión de escenas y un arco dramático que respetan la fórmula más antigua y clásica del teatro universal: la regla de unidad de tiempo, de espacio y de acción; a partir de un arquetipo tan local como universal, que el autor define como: Un pillo de consulta (Espinoza 2017, 6)

Existen varias hipótesis acerca del origen de los cuentos, desde aquellas que los entienden tanto como expresión de procesos psíquicos, de verdades filosóficas esenciales, explicaciones de la naturaleza, relatos de sueños o como la expresión de arquetipos³ (Ortín y Ballester 2011, 53-72), es decir que buscan dar forma a la realidad para explicarla de una manera artística. El cuento de Carrión toma a un personaje que se nos hace similar a aquel presente en distintas narraciones y creaciones literarias que han ido sobreviviendo al tiempo manteniéndose vigente en la mente e imaginación humana—nos referimos al burlador, al timador, el vividor—y la coloca dentro del contexto ecuatoriano en esta obra costumbrista. El Zabalita, se nos muestra como un antihéroe que carece de la solemnidad para asumir sus tareas y la majestuosidad para enfrentar las dificultades, propias de los personajes de las grandes tragedias e historias antiguas—el héroe—; y es, de hecho, un hombre común tratando de sobrevivir su realidad. Tomando en cuenta que la fábula del monólogo habla de la apariencia y el juego del engaño, nos topamos con un personaje que busca salirse siempre con la suya. Este cuento habla del juego de apariencias, del lobo vestido de oveja donde la ropa representa una actitud que uno quiere mostrar a su alrededor para convencer y engañar a otros. La actitud más íntima del personaje nadie termina de descubrir y su conducta no llega a ser la verdad desnuda (Ortín y Ballester 2011, 70).

Hay un juego de cubrirse, de ocultarse y aparentar ser algo por medio de la ropa que se constituye en una máscara corporal que le permite entrar y ser parte de un espacio al que naturalmente él no correspondería, pero desearía hacerlo, la casa y la familia propia. La viveza del Zabalita se muestra como la estrategia máxima para afrontar los conflictos que lo asfixian, desde un lugar del juego, desde la astucia, desde el deseo de una vida más cómoda a través de aprovecharse de alguien más. El traje desgastado del personaje es la evidencia del camino recorrido y del poco éxito cosechado.

³ Para Retamales Rojas (2012), los arquetipos “son estructuras psíquicas idénticas comunes a todos, que en conjunto constituyen la herencia arcaica de la humanidad. Son los elementos estructurales y primordiales de la psique humana. El arquetipo es un elemento vacío en sí mismo, formal, un elemento que no es más que una posibilidad a priori de la forma de representación por esta razón no pueden ser representados en sí mismos, pero sus efectos se distinguen en imágenes y motivos arquetípicos. Los arquetipos se manifiestan: A nivel personal a través de los complejos y a nivel colectivo como características de todas las culturas. Así en ocasiones apropiadas, los arquetipos dan lugar a pensamientos similares, imágenes, mitos, sentimientos e ideas en las personas, independientemente de su clase, credo, ubicación geográfica o época histórica” (76-7).



Figura 3. Alfredo Espinoza en el monólogo *El Estupendo Matrimonio del Zabalita*. Personaje Zabalita. Archivo del actor.

El Zabalita llega a escena, por sus gestos podemos ver que tiene hambre y que no tiene dinero. Observa que su amigo Crespo pasa por ahí, lo invita a tomar un café para poder contarle su terrible tragedia. Luego de casi rogarle, logra convencerlo para ir a la fonda de doña Lactancia donde pide dos cafés. Le cuenta a su amigo que a pesar de haberse casado hace poco, este matrimonio solamente duró 22 días. Empieza a detallar lo vivido. Todo empezó cuando por no encontrar trabajo y al encontrarse viviendo a costas de su hermana Maurita y su cuñado Medina, ambos, hartos de mantener al Zabalita, le proponen casarse con Fidedigna Santos, una mujer que vive en la ciudad de Loja y quien, aseguran, tiene mucho dinero. Al aceptar esta propuesta, el Zabalita viaja a Loja y visita a su madre para contarle sus planes, quien, encantada con la idea, invita a Fidedigna a tomar el té en una reunión donde Zabalita empieza el cortejo. Él y Fidedigna empiezan a salir juntos, bailan, comen, van al cine; tienen citas de las que la gente de Loja no puede dejar de comentar. Por su parte, los futuros cuñados de Zabalita se mantienen al cuidado de su hermana menor, especialmente por la herencia que ellos pretendían obtener de ella. Zabalita indica a Crespo la cuantiosa cantidad de dinero y propiedades al que su futura esposa supuestamente le iba a dar acceso. La familia de Fidedigna, en especial su madre, no aprueba el matrimonio mientras que los hermanos exigen que se realice una separación de bienes. Fidedigna no escucha a nadie y decide seguir saliendo con el Zabalita. Llega el día de la petición de mano y esta reunión termina con las familias totalmente borrachas y con Fidedigna aceptando la oferta de matrimonio. Pasan las semanas, el matrimonio finalmente se realiza y a la fiesta asisten numerosos invitados de la ciudad de Loja, quienes únicamente buscan comer, beber y seguir hablando de la curiosa pareja. En la

luna de miel Zabalita le cuenta a Fidedigna sus deseos de tener un hijo varón, momento en el que, su ahora esposa, le revela su verdadera edad (55 años) y su imposibilidad de tener hijos. Esta revelación decepciona profundamente a Zabalita y destruye sus sueños de ser padre. Nuestro personaje recalca que toda situación difícil y terrible que logró superar lo hizo pensando en la fortuna que ahora él disfrutaría. Pasaron unas semanas y ambos se mudan a Quito al sector de El Tejar. Un día Zabalita, deseoso de tomar las riendas de su matrimonio, le dice a su esposa que desde ese día sería él quien administraría el dinero, pues este le pertenece a ambos. Fidedigna responde que eso jamás iba a suceder y que él simplemente recibiría un pequeño mensual que ella iba a definir. Al escuchar esto, él pretendió obligarla a obedecerle usando la fuerza, sin embargo, fue ella quien le dio una paliza a Zabalita dejando en claro quien iba a controlar el matrimonio y el dinero. El matrimonio nunca funcionó y el Zabalita decide divorciarse 22 días después de la boda. Huye de casa llevándose, a modo de indemnización, una valiosa pieza de arte que pertenecía a Fidedigna, por la cual estuvo a punto de recibir una denuncia por robo, pero las leyes—que impiden acusar al cónyuge—lo protegieron. Una vez contada su tragedia, Zabalita deja a Crespo en el restaurante con la responsabilidad de pagar la cuenta de todo lo consumido por ambos. El personaje se va sin haber aprendido nada y siendo el mismo pillo del inicio de la historia.



Figura 4. Personajes de *El Estupendo Matrimonio del Zabalita*. Fotos: El Apuntador

Alfredo Espinoza es un actor quiteño con treinta años de trayectoria; dramaturgo, productor, director. Tiene estudios en antropología, comunicación y literatura. A lo largo de su carrera ha participado en más de 30 obras de teatro, en más de 20 largometrajes nacionales e internacionales, en todas las temporadas de *Enchufe TV*, cortometrajes, videos musicales, series de televisión nacionales como *Historias Personales*, *Zona*

Oskura, Pasado y Confeso, además de participaciones en publicidad; y ha colaborado en innumerables cortometrajes con estudiantes de cine de varias universidades.

Como creador está permanentemente en la búsqueda de proyectos que puedan retar las preconcepciones de su trabajo, en este caso, utilizando la obra literaria de un escritor lojano. Este actor toma el imaginario costumbrista del escritor y lo asume como la fotografía que le permite examinar las conductas del pasado e, intencionalmente o no, compararlas con lo que actualmente se vive. Este cotejo entre pasado y futuro, resulta para Espinoza, una herramienta para señalar aquellas conductas, ideales y comportamientos anacrónicos o absurdos que nunca logramos superar y que con el tiempo se han naturalizado y siguen existiendo en las relaciones humanas que nos rodean.

2.3 La Mujer Sola

El texto escrito por Franca Rame y Dario Fo⁴ —actores y dramaturgos italianos— e interpretado por Salomé Velasco, habla de la culpa al realizar ciertos actos ‘inmorales’ y el castigo que estos actos merecen. La culpa se entiende, en el campo de la psicología, como una “emoción autoconsciente que se caracteriza por la dolorosa sensación de haber hecho (o pensado) algo malo y a menudo por la disposición a emprender la acción diseñada para deshacer o mitigar este mal” (APA 2010, 327). Para María —protagonista del monólogo— su culpa nace por haberse dejado llevar por sus impulsos sexuales con un hombre más joven que ella y que además no es su esposo, para luego aceptar la pena que su esposo le impone luego de descubrirla; de este modo María asume que su situación actual es lo que se merece y que de ese modo ella está mejo

Los primeros en relacionar el adulterio con el pecado fueron los hebreos, pasando por un sencillo código moral sobre el sexo del judaísmo tradicional, a una concepción de la vida sexual que se relaciona y es normado por medio de un mandato divino. (Vern Bullough citado en Fisher 1994, 77) De manera progresiva, la visión cristiana fue imponiéndose por medio de reglas inamovibles de conducta, mismas que pueden ser leídas y practicadas hasta nuestros días, siempre bajo el peso de la culpa.

Directamente relacionada con el adulterio, la culpa, tiene diferentes implicaciones con las sociedades en las que ocurre; según Helen E. Fischer —antropóloga y bióloga

⁴ “Franca Rame (Parabiago, 18 de julio de 1929 - Milán, 29 de mayo de 2013) fue una actriz de teatro, escritora y política italiana. Estuvo casada con el dramaturgo italiano Dario Fo, Premio Nobel de Literatura en 1997. Dario Fo (Sangiano, 24 de marzo de 1926- Milán, 13 de octubre de 2016) fue un actor y escritor de teatro italiano ganador del Premio Nobel de Literatura de 1997” (Rame y Fo 1986, 186-7).

estadounidense—el adulterio ha sido asumido como un componente de la vida humana ya sea de manera oculta o normalizada, ha estado presente en cada época y en cada rincón del planeta con distinta carga moral. En el caso particular de la visión occidental, el adulterio no tiene que ver con la consumación del acto sexual únicamente, sino más bien con la mera intención del encuentro con otra persona fuera del marco matrimonial, que incluye todos los actos preliminares a este, flirteos, coqueteos y parecidos; siendo el coito el acto más deleznable dentro de este marco (Fisher 1994, 72-5); sin embargo, esta es una práctica que nació con la humanidad, no ha desaparecido, y se ha adaptado a las relaciones sociales específicas de cada pueblo. Fisher amplía este punto de vista diciendo:

Hace poco leí cuarenta y dos etnografías acerca de pueblos diversos del pasado y del presente y comprobé que el adulterio estuvo presente en todos ellos. Algunos vivieron en palacios, otros en casas estándar o chozas con techo de paja. Algunos cultivaron el arroz, otros el dinero. Algunos eran ricos, otros eran pobres. Algunos abrazaron el cristianismo, otros adoraron dioses encarnados en el sol, el viento, las rocas o los árboles. Al margen de sus tradiciones respecto del matrimonio, a pesar de sus códigos de divorcio, sin prestar atención a sus hábitos culturales sobre sexo, en todos hubo conductas adúlteras, aun si el adulterio era castigado con la muerte. (83)

Esta cita nos sirve para plantear que frente al temor a la muerte existe el persistente deseo, el instinto, la búsqueda de goce; y frente a la culpa que encierra el cuerpo, siempre estará presente el deseo de libertad. Franca Rame en el prólogo del libro *Ocho Monólogos* (en donde está incluida la obra *La Mujer Sola*) señala que la mujer ha estado buscando estar a la altura de los requerimientos masculinos, de sus deseos, a expensas de ocultar los propios (Rame y Fo 1986). Se ubica al hombre como el personaje antagónico invisible pero omnipresente que decide sobre el cuerpo femenino y aunque podría caerse fácilmente en un reduccionismo de la complejidad de las relaciones humanas, funciona como punto de partida para hablar de la culpa, al menos desde una visión femenina.

En este libro se develan las vivencias de María al tiempo que se lanza una fuerte crítica al rol de la mujer en una sociedad donde el hombre, según la autora, controla sus instintos y la trata como un objeto al cual debe alejar del mundo para mantenerla protegida. En palabras de Rame:

La mujer sola, es un ama de casa, el ama de casa por antonomasia, que lo tiene todo en el interior de su familia, menos lo más importante: ser tratada por los hombres de la casa como una persona, un individuo, y respetada como tal, y no sólo utilizada como objeto sexual o como asistente sin sueldo. Nuestra mujer sola es un personaje sencillo, naif, que imita, con su vestuario —una batita transparente y cursi— los cánones televisivos, que cuenta a una nueva vecina su vida y su historia. Está encantada de tener a alguien con quien hablar, con quien confiarse, aunque sea al otro extremo de la calle. Cuenta su vida de manera cómica, grotesca (Rame y Fo 1986, 17-8).

Esta obra es una clara crítica a los mandatos masculinos, que asegura que la igualdad sexual sería inalcanzable para las mujeres; muestra la importancia de la liberación de la mujer, pero señala la dificultad de lograrla (Rame y Fo 1986, 15).



Figura 5. Salomé Velasco en el monólogo *La Mujer Sola*. Personaje María. Foto Eduardo Velasco.

Una mujer limpia su casa, carga en sus brazos a su hijo y prepara la comida. Nota la presencia de una vecina, deja al hijo en su cuna, apaga la radio y empieza a hablar con ella. Nos enteramos que María tiene dos hijos y vive en un departamento donde su marido le da “todo lo que ella necesita”, es decir, un montón de electrodomésticos. Además de sus hijos, ella se ha dedicado a cuidar a su cuñado, quien pide permiso para meterle la mano, lo que ella agradece. De repente, le grita a un hombre que la espiaba con unos binoculares desde un departamento del frente. Cuenta que ella no llama a la policía para denunciar al mirón, porque ellos le preguntarían si ella había hecho algo para provocar al mirón y posteriormente ella terminaría expuesta frente a todo el mundo por lo que prefiere defenderse sola y no pasar vergüenza. Parece calmada, pero de pronto explota y dice que nunca antes había llegado a sentir un orgasmo con su esposo, que no le gusta absolutamente nada de él y que hace el amor con él sin moverse, como un acto militar. Recalca que ‘orgasmo’ le suena a una palabra inventada, que no le queda y que el placer le parece algo extraño. Según ella, su falta de gozo podría deberse a la inexperiencia y al haber tenido solamente dos amantes: su esposo, que no cuenta y otro cuando ella tenía 10 años (y él 12), lo que la convierte en una inexperta en esos asuntos. Su persistente insatisfacción sexual la llevó a buscar información, a aprender de su cuerpo en revistas que mostraban claramente los puntos erógenos de la mujer; puntos que ella nunca había conocido o experimentado. Aparte de su ya infeliz matrimonio, el verdadero problema

inició cuando su primera hija se hizo mayor y María, con mucho tiempo libre, buscaba aprender algo que la mantuviera ocupada. Su esposo, para ayudarla, contrató a un muchacho que hablaba inglés a la perfección para que le dé clases personales, sin embargo, el joven terminó enamorándose de la protagonista al punto de declararle su amor con un enorme grafiti en el muro de su edificio. Para tranquilizarse y dejar de pensar en ese amor imposible, María empezó a beber y decidió alejarse del chico de manera definitiva. Pero esta historia no terminaría ahí, el joven enamorado profundamente puso en marcha una estrategia para recuperar a María, una huelga de hambre indefinida. La madre de este, desesperada por la vida de su hijo, decidió visitar a María para contarle la tortura que el joven enamorado había emprendido y para decirle que el motivo era el abandono de María. El chantaje funciona y nuestra protagonista decide visitar al famélico y enamorado muchacho, al verlo se siente conmovida por su situación, lo consuela y le explica lo imposible de su amor, pero antes de despedirse, el chico toma un cuchillo y amenaza con cortarse el cuello si María no accedía a hacer el amor con él, a lo que ella, ‘obligada’ decide ceder a los deseos de su joven profesor de inglés, desde ahora su amante. María recalca que fue con él que descubrió lo que el sexo realmente significa y que empezó a verse con él todos los días. Luego de unos meses de inmensa felicidad, su marido los descubrió desnudos y ella desesperada se encerró en el baño y se cortó las venas con una navaja de afeitar. Finalmente, y luego de tal escena, su esposo decidió encerrarla en su actual departamento, llenarla de electrodomésticos que la acompañen y llamarla seguido para saber qué hacía. A esto María menciona que, a pesar de que no lo parezca, ella se encuentra muy bien así, pues esto es ‘por su propio bien’. Con esta frase se despide de su vecina y la obra termina.



Figura 6. Fragmentos de *La Mujer Sola*. Fotos: Sofía Córdova V.

Salomé Velasco—actriz ibarreña—es quien interpreta a este personaje icónico del teatro mundial escrito por Franca Rame y Darío Fo; se trata de uno de los monólogos más conocidos de este dramaturgo junto a otras obras como *Misterio Bufo*, *Aquí no paga nadie*, *No hay ladrón que por bien no venga*, *Isabela*, *tres carabelas* y *un charlatán*, entre otras. Estudiante de artes plásticas de la tradicional parroquia San Antonio de Ibarra, su ciudad natal, decide vincularse a la actuación el año 2006 en la Carrera de Teatro (ahora actuación teatral) de la Universidad Central del Ecuador. Luego de trabajar en varios proyectos colectivos (Ilustres Teatro, La Sonámbula Teatro) decide crear de manera independiente su productora La Valientaec, con la cual desarrolla el montaje de *La Mujer Sola* con la dirección de Alejandro Aulestia.

2.4. SoloSoloSolo

El padre es una palabra polisémica, de cuyas definiciones “cabeza de una descendencia, familia o pueblo. Origen, principio. Primera persona de la Santísima trinidad” (Real Academia Española 2014, 6407), son a los que nos podremos referir en esta introducción que trata de la obra de Carlos Gallegos. El padre es el punto visual fijo del montaje y es el núcleo desde donde la escena se desarrolla. La cabeza de los habitantes de una casa que parece inamovible, el origen de los recuerdos, de los traumas. Los personajes conviven, viven, mueren y matan en base a sus relaciones con el padre, quien existe en sus mentes a pesar de haber quedado paralizado hace tiempo.

Sobre su propia obra, Gallegos, en una entrevista para El Comercio, comenta:

Patricio es el personaje principal, quien vive con la momia de su padre y no lo puede enterrar. Ese es todo el conflicto. Él quiere enterrarlo y no lo hace porque pesa mucho. El peso son los recuerdos, el pasado. Prácticamente el personaje los extirpa de la momia para poder enterrarlo, pero son recuerdos complejos. Es una obra que habla mucho de la familia (Gallegos citado en Beltrán 2015).

Este énfasis en la familia queda claro al ver la obra, donde la estructura familiar tradicional de padre, madre e hijo rememora a la trinidad fundacional del cristianismo y se impone como la pirámide donde en la cima yace el padre a modo de tótem o norte moral. La momia del padre refleja la visión caduca y rancia de los planteamientos del mismo, muestra física de las ideas del pasado que se sostienen en el presente. Esta momia es una carga inútil que se debe enterrar, pues carece de vida, pero se conserva porque representa a aquello en lo que creemos y yace en nosotros. Nos recuerda de donde venimos y nos ata a este legado de manera permanente.

De lo que habla la obra es del complejo paterno, en el que “la vivencia o emoción central, consiste en conseguir agradar o ser amado por el padre o por figuras que lo representen” (Retamales R. 2012, 36). Patricio hará lo que sea por complacer a un padre que lo desprecia, obedecerlo meticulosamente, encerrarse en una casa-prisión e inclusive cuidarlo con aparente cariño. La huida para este personaje no es la opción, el padre yace dentro de Patricio y viajaría con él a todos lados. Debe agradarlo hasta que sus fuerzas se lo permitan.

Existe una tensión entre el complejo paterno de agradar y la necesidad humana de libertad. Esta puja de dos fuerzas marca el conflicto interno del personaje y lo llevan a solucionarlo a través de volver a matar lo muerto. Y confirmar que lo que se marchó realmente lo hizo y que el pasado no es la carga que se necesite llevar. Esta doble muerte del padre (una que no vimos ni conocemos y otra que vemos en escena) marca el deseo de superar al líder de la familia, al personaje que regía las vidas de los habitantes de la casa, para dar paso al descubrimiento del propio destino. En esta tensión termina ganando el deseo de libertad, aunque no sin dejar huellas en el personaje.

Patricio mata al padre y así da forma a la idea humana de superar a nuestros ascendientes para conducir nuestra vida bajo nuestras propias reglas. Lo hace de manera silenciosa, sin usar palabras, enfatizando que el teatro es principalmente acción-hacer-vivir y esta vivencia se hace real no por nuestras palabras, sino por lo que yace detrás de ellas. Profundidad que se enfatiza con el uso mínimo de objetos, los cuales son símbolos o pistas visuales que dan sentido a este mapa escénico, la ruta que lleva a un niño a transformarse en hombre, no sin antes, matar al padre.



Figura 7. Calos Gallegos en el monólogo *Solosoloso*. Personaje Patricio. Archivo del actor

El personaje aparece en escena mirando al piso, empieza a recoger unas prendas de vestir que parecen ser militares. Abre la ventana para mirar el exterior. Parece recibir instrucciones del personaje representado con una chaqueta militar. Nos muestra su rutina diaria. La figura militar sin decir nada hace que nuestro personaje beba constantemente licor de una caminera roja. De tanto beber se desploma. Al despertarse es otra persona, alguien que hace ruido, que entrena, que usa la chaqueta que hasta ahora ha pasado colocada en una estática silla, es el General Patricio. A caballo llega a un bar, antes de entrar ingiere lo que parece ser droga, que le da fuerza para poder abrir una puerta que estaba trabada. Pide alcohol y empieza a beber. Baila con una mujer con quien habla sin parar usando un idioma inventado, el cual, aunque no entendemos por completo, nos da una idea clara de lo que sucede. Narra sus actos heroicos que van desde salvar a un gato hasta aquellos vividos en la guerra donde pudo desactivar, por suerte, una bomba y además derrotar a miles de soldados enemigos por sí solo. Luego de esto, de manera inesperada, golpea a la mujer con la que hablaba y se la lleva a caballo. Al llegar a casa quiere aprovecharse de ella, pero se desmaya. El desmayo marca el regreso del primer personaje, Patricio. Este vuelve a abrir la ventana y aclara a su padre que no quiere salir sino quedarse con él. Vuelve a beber, revisa la tierra de una maceta donde encuentra algo enterrado, un zapatito de bebé. El padre hace que el hijo utilice un vestido blanco que hasta ahora no habíamos notado y que servía a modo de mantel de mesa. Se lo pone y lo completa con un tocado-máscara, cambia la luz, cambia la música (redoble de campanas con tono dramático). La mujer saca del fondo del escenario, un cuerpo-maniquí que es la forma física del General Patricio a quien lo sienta en una silla en el centro. Él lleva un pañuelo que le cubre los ojos. Un piano suena, ella limpia, lo cuida, poco a poco empieza a ponerse violenta con él. Sus acciones se hacen repetitivas, se embaraza, se queja de su vida con Dios, náuseas, rutina. La luz ahora hace que solamente la veamos a ella, quien baila marcando el ritmo con sus pies, nos va mostrando el dolor al momento de dar a luz, el hijo nace, lo abraza. La luz cambia, ahora vemos a ambos (padre y madre), la rutina vuelve, algo cambia, del cuerpo de su esposo ella saca evidencias de sus traiciones (ropa interior de sus amantes), las cuales, al estar colgadas en una cuerda, también le sirven para ahorcarse. Patricio se quita el traje blanco, vuelve a ser él, oculta las prendas que la mamá descubrió en el cuerpo de su padre. Toma el traje blanco que sirvió para corporizar

a su madre y lo guarda al fondo, hace lo mismo con el cuerpo de su padre. Encuentra una llave en la maceta, abre una caja de donde saca un gorro blanco, ahora es su versión de joven. El joven también muestra una rutina militar junto a su padre que le entrena y le va guiando en cómo comportarse, siguiendo una forma ruda de hacerlo. Saluda de mano y busca mujeres; y al hacerlo nos queda claro que él no es su padre y que le cuesta ser como él. Se muestra desesperado por cumplir con lo que su padre le ha indicado, incluso llegando a rogar a una mujer para que bailara con él. Se esfuerza por mantener su papel de hombre duro. Baila y de tanto hacerlo cerca a una mujer eyacula en sus pantalones. Lastimosamente, nada de lo que hizo hasta ahora satisfizo al general Patricio, quien niega ser su padre en frente de todos para pasar a agredirlo verbal, psicológica y físicamente, lastimándolo permanentemente (ahora sabemos el porqué de la cojera de Patricio). Volvemos al presente, Patricio sigue cavando en la maceta donde encuentra una carta que contiene instrucciones de lo que él debe hacer y él está dispuesto a obedecer aunque las mismas le incomoden. Saca el cuerpo de su padre, lo sienta en el centro sobre su silla, se coloca la chaqueta de su padre, pero señala que las insignias que allí están colgadas no le pertenecen, bebe, saca un arma, saluda militarmente, le apunta, le dispara. Música, un piano suena. El personaje escucha el corazón de su padre, le quita la venda de los ojos, mira su rostro, le acaricia la cara; con su mano inerte se acaricia a sí mismo, llora de rodillas, marchando se lleva el cuerpo de su padre, lo sepulta al fondo, se quita la ropa que era de él, se persigna. Vuelve a enterrar el zapato de bebé en la maceta y cual semilla la riega con agua para luego regarse a sí mismo. Con la maceta que es su infancia decide marcharse, se abraza, se cuida.



Figura 8. Monólogo *SoloSoloSolo*. Fotos: Yves Riché, Gabriela Parra.

Carlos ‘Cacho’ Gallegos es un actor, pedagogo, dramaturgo y director de teatro cuencano de quien podemos resumir su vida profesional por los siguientes hitos.

Se formó en Estados Unidos (Dell'Arte International School), Francia (École Internationale Jacques Lecoq y École de Clown Le Samovar) y en Ecuador (Laboratorio Malayerba y Teatro del Cronopio) entre otros. En 2002 tras haber trabajado con varios grupos combinando teatro, circo y teatro gestual creó Teatro de la Vuelta. Durante siete años realizó en solo y de forma itinerante el proyecto "La vuelta al mundo en 80 meses". Ha actuado, dirigido y enseñado en los cinco continentes. Es conocido por protagonizar la película de comedia, *Prometeo Deportado* (2009), dirigido por Fernando Mieles. En este filme, Gallegos interpreta a Wilson Prometeo un joven mago escapista, quien es detenido en migración con un grupo de ecuatorianos. Fue parte de series de televisión como *Hoy* (2005-2006), *La hora de la papa* (2007) y *Adictos* (2009). Su trabajo más reciente en televisión fue la serie dramática *Como dice el dicho* (2012).

Debuta como dramaturgo con la obra de teatro gestual *Plush* (2007). Después de crear numerosas obras mudas para otras compañías, escribe su primer texto *Barrio Caleidoscopio* (2010). Y, a petición de otros actores, escribe dos textos más, llamados *El Conferencista* y *Cuando llegue Rosa*.

Ha participado en festivales y recibido varios premios, como el Premio del Público y del Directorio en el Festival de Monólogos Thepsis 2014 en Kiel (Alemania), el Premio Francisco Tobar otorgado por el Municipio de Quito a Mejor Obra del Año en 2011 y el Premio Fondos Concursables del Ministerio de Cultura de Ecuador en 2010 (El Apuntador s.f.)

Gallegos es un creador que se destaca por haber estado dedicado por completo al desarrollo del monólogo, nutrido por diferentes ramas del arte escénico, lo cual le permite asumir diversos personajes en cada una de sus puestas en escena y, de este modo, sobresalir entre los creadores locales y extranjeros. Un ser humano sensible que consagra su vida al teatro en sus diferentes ámbitos y habla de aquellas historias que parecen simples, pero que tratan de los grandes dilemas humanos: el abandono, el miedo, la soledad, el amor, la esperanza.

Gallegos, dice para Radio Cocoa:

Vine a Quito a formarme. Yo me armé una escuela de teatro en Quito. Estudié en el grupo Malayerba, fue el eje de mis estudios. Era la materia principal, la base. En las mañanas tomaba clases de mimo con Pepe Vacas. Luego, pasaba estudiando francés en La Alianza, un par de horas; iba a tomar clases de guitarra en el conservatorio, estudiaba Clown con Guido Navarro por las noches. También hacía malabares en el semáforo de la República y Amazonas, al medio día. Todo el día pasaba haciendo teatro pero no era una facultad de arte, ni escuela de teatro. Tomé los créditos que quise digamos (risas) (Troccoli 2013).

El tema y la trama de los monólogos revisados ya nos marcan la postura de los creadores de las obras y el interés de contar historias que hablen de la familia como espacio donde cada ser humano existe y está vinculado permanentemente. Se esbozan las problemáticas que cada uno trata: la culpa, la figura paterna, el deseo de libertad y la infancia. Conceptos que son representados con los recursos teatrales del unipersonal para establecer un contacto directo con el público y ponen toda la atención en un personaje central que cuenta la visión que tiene del mundo. Empatizamos con este, nos reflejamos

en sus palabras, acciones y objetivos que muestran distintas posibilidades de vivir la familia, de asumir el género y ejercer el poder.

Con esta revisión de su trama y contenido, que ya nos revela los debates sobre las categorías en análisis, podemos pasar—en el próximo capítulo— al análisis de cada monólogo a través de una metodología propia, para extraer sus particularidades y, así, determinar sus similitudes y diferencias, llevando a las 4 historias a entrar en diálogos y posibilitar una discusión teórica que nos permita argumentar que el monólogo teatral posee unas características que le permiten discutir aspectos sociales primordiales para el ser humano: la familia, el género y el poder.

Capítulo Segundo

El monólogo teatral bajo análisis

Una obra de teatro puede concebirse como una manifestación de la necesidad humana de entender el mundo, apropiarse de este, dominarlo y de este modo, dominarse y entenderse a sí mismo. Como una estrategia mediante la cual alguien se transforma en otro para asumir sus características y así mirar la vida desde ese punto de vista. Y así es como decido asumirlo desde mi lugar de enunciación de actor-investigador, esto ya que estoy seguro que este arte posee un deseo de construir, destruir y reconstruir la realidad existente para representarla en escena, aunque sea solamente de manera indirecta, estableciendo un paralelismo entre lo que se observa y lo que ocurre en la vida cotidiana, aquella que se desarma, estudia, examina, pulveriza, reimagina, discute, rearma y presenta frente al público con el uso de personajes que viven historias en tiempo real, personas con las cuales nos identificamos y nos vemos reflejados.

A partir de mi propia experiencia, existen ciertos componentes que se vuelven fundamentales para construir la realidad teatral y desarrollar su relato; estos componentes ponen en marcha los mecanismos del teatro, la ilusión del arte y el poder del mensaje que, paradójicamente, son sumamente simples. Peter Brook en las primeras líneas de su libro *El espacio vacío* dice: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook 2012, 19). Esta simplicidad de requisitos necesarios para originar un suceso teatral ha sido la estructura que los creadores de todo el mundo han utilizado y por su eficacia será el lugar desde donde analizaremos los monólogos. A pesar de que el aparataje teatral se ha desarrollado con el paso de los siglos desde los primeros rituales llevados a cabo por chamanes y que sus componentes se han multiplicado hasta necesitar de estudios especializados para cada área que abarca un espectáculo teatral,⁵ al final, estos no definen lo que es el teatro:

⁵ “El teatro es tan antiguo como la humanidad. En sus formas primitivas la ha acompañado desde sus mismos comienzos. La transmutación en un otro yo pertenece a los arquetipos de la expresividad humana. Abarca desde la pantomima de la caza en los pueblos del período glacial hasta las diferenciadas categorías de representación del teatro moderno. El hechizo mágico de todo teatro, en el más amplio sentido, se funda en la inagotable posibilidad de manifestarse a todos sin revelar su secreto. El chamán, por cuya boca habla la voz de Dios, el danzante enmascarado que espanta a los demonios, el actor que infunde vida a la obra del poeta, todos ellos obedecen al mismo mandato: al conjunto de una realidad distinta y más verdadera” (Berthold 1974, 7)

historias para mirarnos como seres humanos. Existe un formato que explota estos tres elementos fundamentales del teatro—actor, espacio y público—y con estos crea una realidad donde habla de temas humanos de una manera íntima, sincera y simple; el monólogo teatral. Hay un vínculo directo entre aquel primer hecho de contemplación de alguien transformándose en otro realizado por nuestros antepasados y el asistir a una presentación de un monólogo teatral: la intimidad, la cercanía y la ritualidad.

Los monólogos de Zapata, Espinoza, Velasco y Gallegos entienden esta simplicidad como su mayor fortaleza y basan sus montajes en la cercanía entre el actor y el espectador como el camino para regresar a la forma primigenia del teatro. A través de esta relación actor-espacio-espectador los cuatro actores nos permiten conocer sus puntos de vista sobre la familia de la que son parte cada uno de los personajes, los roles de género existentes y las relaciones de poder resultantes de estas.

Los dos primeros elementos—actor y espacio—me permitirán entender los mecanismos utilizados por los actores para crear su debate alrededor de las categorías bajo estudio; la experiencia del tercer elemento, es decir, el público, es el rol que asumo como el redactor de este trabajo.

1. El Actor⁶

Para iniciar este apartado, tomaré las palabras que Jersey Grotowsky enuncia en su libro *Hacia un teatro pobre* (1992) acerca de los componentes del teatro:

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí.

¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto.

¿Y sin texto? También, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron. Si colocamos a algunas personas en una escena con un escenario que ellas mismas hayan construido y las dejamos improvisar sus partes, como sucede en la Commedia dell'Arte, la representación será igualmente buena, aún si las palabras no se articulan y sólo se musitan.

Pero, ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto, quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aun así puede verse al actor detrás de las escenas, aunque se trate de otro tipo de teatro (26, énfasis añadido).

No existe un teatro sin actor, este es la base del mismo, el ingrediente vivo que le da su carácter temporal e irrepetible y al ser el elemento principal, será el primero en ser analizado en los monólogos. “En la tradición occidental, donde encarna a su personaje haciéndose pasar por él, el actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones (cuerpo a cuerpo) con el público, que es invitado a captar

⁶ La palabra actor incluye actor y actriz.

la dimensión inmediatamente palpable y carnal, pero también efímera e inaprensible, de su aparición” (Pavis 2008, 33). Y en estas relaciones se da el nacimiento del espacio dramático que existe en el espacio escénico cuando un actor lo habita, creando la realidad del escenario. El actor funciona como gatillo que dispara la convención escénica⁷ y con su presencia da valor concreto al espacio. Gracias a este podemos leer la obra en escena y adentrarnos en las profundidades de la fábula e historia que yace debajo de toda acción teatral, es el nexo entre el texto escrito por el autor, la visión de puesta en escena del director y la interpretación de la historia que realiza el espectador en su mente (33).

Un actor es aquel que hace, vive, convive y muere en el espacio escénico; es aquel encargado de ejecutar la acción teatral. Duvignaud (1966) define al actor como el hipócrita, el que representa un personaje; que encarna conductas imaginarias y las torna convincentes realizándolas similares a aquellas que podemos encontrar en la vida diaria (11). Estas conductas que se ponen en escena condensan, en unas cuantas horas, el comportamiento de un ser humano a través de acciones. El actor existe porque realiza acciones y las acciones existen porque un actor las ejecuta. Las acciones son las que determinan y caracterizan al personaje y el personaje es quien define cómo realizar sus acciones.

Drama, etimológicamente, remite a acción, y acción a actor. Interpretar, representar, es, ante todo, actuar, desarrollar una estructura de acciones ante el espectador. La acción es, en primer lugar, un acto o una sucesión de actos en el tiempo. Mediante la acción el teatro construye no sólo su espacio de ficción, sino también el tiempo de ficción en el que la realidad de la escena vive su propia vida. Un tiempo detenido, un presente absoluto. (Eines 2012, 115)

Esta relación indivisible entre acción y actor nos sirven para pasar a la siguiente etapa de este estudio que hace referencia a entender a las acciones como elementos fundamentales para construir el teatro y como el material que nos permite entender la historia y las discusiones planteadas.

Hablar del espectáculo teatral puede caer muy fácilmente en el campo de la especulación sin un faro que mantenga a la investigación dentro del análisis de la evidencia. La evidencia que se utilizará en este caso específico son las acciones físicas y verbales al considerarlas como el material que podemos percibir a través de nuestros

⁷ Convención escénica es el acuerdo tácito que existe entre el espectador que busca creer la historia que va a contemplar y el actor que brinda todos los elementos para que la historia sea creíble y mantenga su verosimilitud a lo largo de su desarrollo.

sentidos y la acumulación secuencial de estas como el material para entender el contenido de la historia para, posteriormente, crear una lectura propia de lo observado (y oído).

En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma “drama” denota en griego “la acción que se está realizando”. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “acto”. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla (Stanislavski 2010, 54).

Aristóteles en su libro *Poética* ([335 a.C.-323 a.C.]1946) ya se refiere a las acciones y su importancia dentro de la construcción de la tragedia. Denomina trama o argumento tanto a la reproducción imitativa de las acciones como a la peculiar disposición de las mismas y las incluye dentro de las seis partes de la tragedia⁸ considerándola como la más importante. En sus propias palabras dirá que “la [parte] más importante de todas es (...) la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus *acciones*” y añade que “sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres” (9-10; énfasis añadido). Estas afirmaciones nos sirven para justificar el por qué hablar de las acciones dejando de lado otros componentes del teatro, decisión que argumento con definiciones de autores más cercanos a nosotros. Si bien la tragedia es un género específico del teatro griego y los planteamientos que referimos anteriormente fueron sintetizados en base a las obras existentes en la época de Aristóteles, la esencia de estos pueden aplicarse a los monólogos ecuatorianos seleccionados.

Directores como Stanislavski ([1950]2001, [1961]1981, 2009, 2010, [1925] 2013), Meyerhold (2012), Meisner (1987), Adler (2000), Boleslavsky (1956) Hagen (2002, 2008), Strasberg (1989), Brook (2004, 2012) Eines (2012), colocan a las acciones en el centro de sus estudios como el componente más importante dentro del trabajo del actor y desarrollan sus distintos métodos o sistemas de interpretación en base a esta idea. Para estos autores, los demás componentes escenotécnicos quedan subordinados al actor y sus acciones. Vestuario, maquillaje, iluminación, música y escenografía son elementos utilizados en el proceso de teatralización de la obra, es decir, para potenciar la experiencia teatral utilizando las características propias de este arte sin convertirse en fundamentales para su existencia.

⁸ “Toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1. el argumento o trama; 2. los caracteres éticos; 3. el recitado o dicción; 4. las ideas; 5. el espectáculo; 6. el canto. (Aristóteles 1946, 9)

Tanto Aristóteles en el siglo IV antes de Cristo, como los directores mencionados, que pertenecen a la época moderna y contemporánea, nos ayudan a entender el papel primordial de las acciones en el teatro. Pero ¿qué es una acción? Para responder a esta pregunta y con el fin de contrastar puntos de vista al respecto tomaremos dos definiciones realizadas desde experiencias teatrales distintas y las sintetizaremos para obtener la definición más adecuada para nuestra investigación. La primera es la de Patrice Pavis (2008) que, desde el campo de la teoría teatral y el análisis del espectáculo, propone que las acciones “son la serie de acontecimientos escénicos producidos por el personaje y a la vez, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario al nivel de los mismos, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales” (20-21). La segunda proviene de la práctica, pedagogía y dirección teatral, específicamente del maestro español Jorge Eines (2012), quien afirma que “la acción es, en primer lugar, un acto o una sucesión de actos en el tiempo. Mediante la acción el teatro construye no sólo su espacio de ficción, sino también el tiempo de ficción en el que la realidad de la escena vive su propia vida. Un tiempo detenido, un presente absoluto” (115).

Tomando en cuenta distintos elementos de estas definiciones crearemos una tercera definición consolidada, así: La acción es todo lo que el personaje hace en escena, lo que en conjunto crea un tiempo-espacio de ficción donde se hacen visibles los procesos de transformación de sus características psicológicas o morales. Esta definición resalta la capacidad de la acción de ser a la vez componente teatral individual y parte de un proceso escénico, misma que conserva relación con lo planteado por Aristóteles hace más de dos mil años.

Las acciones son los bloques mínimos que sirven para construir estructuras más complejas dentro de la obra teatral, a modo de átomos diversos con los que se puede construir el mundo de la escena. Una acción tiene autonomía y, a su vez, requiere de ciertos elementos para poder existir.

En palabras de Marina Caldarone (2017) una acción en el teatro—a la que denominaremos acción teatral o dramática—debe ser siempre un verbo transitivo o activo; que se puede hacer a otra persona. Siempre está en tiempo presente y en transmisión, expresando una acción que se traslada de ti (el sujeto) a la persona con la que estás relacionándote (el objeto) (21-22). Aparte del objeto, y según la gramática, la acción transitiva requiere de un complemento para cobrar sentido. A este complemento la misma autora llama *cualificación*. Parafraseando sus palabras diremos que un actor puede hacer que su acción sea más específica ‘calificándola’ con un término descriptivo.

De esta manera se define 'el cómo del qué', insertando un adverbio en la acción. (35). Es importante esta aclaración porque una misma acción con un objeto y cualidad distinto se transforma y asume un matiz distinto.

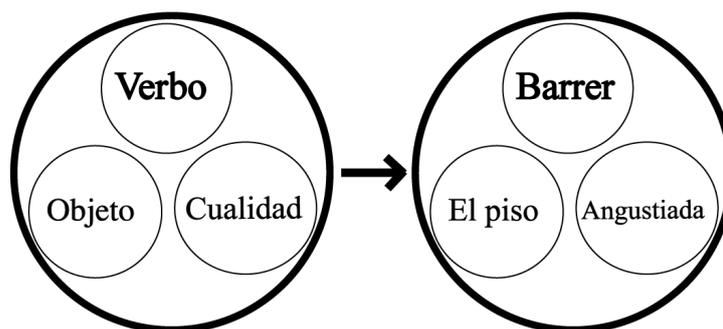


Figura 9. Acción dramática y sus componentes. Gráfico propio, basado en los planteamientos de Caldarone.

Aparte de estas cualidades internas, hay factores externos que le dan su valor en escena. Stanislavski⁹ (2010) postula que “toda acción en escena debe hacerse para algo” (53; énfasis añadido). Ese algo al que se refiere el director ruso, es el denominado *objetivo*¹⁰; aquello que el personaje desea, requiere o necesita. Este objetivo está presente en cada una de las acciones y en el conjunto ordenado de ellas, lo que él denomina como *unidad*. Y así como el objetivo se presenta como aquello que se desea obtener, la *justificación*¹¹ es la fuerza necesaria para impulsar nuestras acciones. Entendida también como las razones que tiene el personaje para hacer lo que hace y tener el objetivo que tiene. Estas fuerzas que empujan y halan a la acción son fundamentales para hablar de la *acción teatral*, como componente primordial de una obra de teatro; entendida como aquella que se ejecuta utilizando el cuerpo y la mente; el deseo y las razones; la lógica y las necesidades.

⁹ Konstantín Serguéievich Stanislavski (1863-1938), hijo de un industrial moscovita, comenzó su actividad como actor y director creando en 1888 la Sociedad de Arte y Literatura. En 1898 formó el Teatro del Arte de Moscú, una compañía codirigida junto a Vládimir Nemiróvich-Dánchenko que cosecharía grandes éxitos gracias a la minuciosa reproducción de la realidad que caracterizaba sus producciones. Stanislavski estrenó todas las obras de Chéjov y gran parte de las de Gorki, Ibsen y Maeterlinck, Moliere, Goldoni, Pushkin y Gógol. La gira de la compañía llevada a cabo en 1920 por Estados Unidos dio prestigio internacional a su trabajo y ayudó a difundir el sistema de entrenamiento actoral elaborado por su director. (Stanislavski 2010)

¹⁰ “Todos y cada uno de los seres humanos están motivados por unos pocos puñados de necesidades básicas que parecen dictar el comportamiento tanto en el lapso inmediato como en el general de su existencia. Por comportamiento me refiero a cómo funciona la persona momento a momento, cómo la persona piensa, se mueve, habla, actúa, qué decisiones toma la persona, cómo reacciona la persona a las circunstancias y eventos, se relaciona con otros individuos, etc. Lo que yo llamo necesidades a veces es referido por los profesores actuando y en los libros como deseos, metas, objetivos, la columna vertebral, etc.” (DeKoven 2006, 23)

¹¹ La justificación es una causa, motivo o razón que justifica algo. Justificar significa probar algo con razones convincentes (Real Academia Española 2014, 5232-3).

El objetivo se relaciona directamente a la pregunta ¿para qué hago lo que hago? y la justificación al ¿por qué lo hago? Para reforzar estas definiciones revisemos lo que Eines (2012) nos dice:

El porqué remite a uno mismo; el para qué, al otro. El porqué remite a lo motivacional y tiene que ver con el sondeo que la acción realiza hacia lo interior para descubrir con qué se trabaja; el para qué tiene que ver con aquello que fuera de sí el actor intenta modificar. Si hay otro, lo que intenta modificar es al otro, pero, si no lo hay, el actor trabaja con algún otro que está interiorizado. Siempre hay otro (124).

Tenemos, entonces, a la justificación que empuja la acción y al objetivo que la guía. Una cadena irrompible de fuerzas que dan origen a la acción teatral.

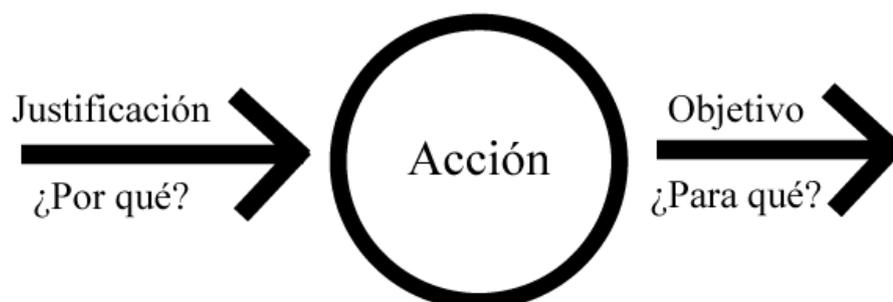


Figura 10. Fuerzas que empujan la acción dramática. Gráfico propio.

En los monólogos no existen acciones que no tengan que ver con otras, no están aisladas sino unidas en un conjunto o serie que busca crear la realidad escénica donde los actores pueden contar una historia. Los bloques que van construyendo la historia son las unidades, ese grupo de acciones que poseen un mismo objetivo similar. Estos bloques tienen coherencia los unos con los otros y en su acumulación van dando las lecturas posibles de la ficción. Este proceso inicia con la obra, pero termina mucho después, en la mente del público que reflexiona sobre lo observado y saca sus conclusiones.

Ya mencionamos que para que una acción dramática exista se requiere de ciertos elementos determinados, en esta etapa los incluiremos al establecer las acciones que el personaje va realizando en la llamada línea de acción¹² para mostrar los matices de lo que la actriz hace en escena; de este modo las ubicaremos dentro del contexto mismo de la obra y las relacionaremos a sus circunstancias dadas¹³.

Al ser las acciones lo que vemos concretamente, nos sirven para poder determinar el objetivo y la justificación del personaje y lo hacemos recurriendo a las preguntas ¿por

¹² Secuencia de acciones que se ejecutan una tras de otra.

¹³ “Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante su creación” (Stanislavski citado en Knebel 1996, 29).

qué hace lo que hace? y ¿para qué lo hace? De donde se desprenden respuestas que nos llevan a un nivel interpretativo de lo que vemos. Sin embargo, aún estamos lejos de poder entender la magnitud de nuestro planteamiento al decir que la acción es el componente y proceso por el cual los monólogos pueden hablar de familia, género y poder. Para poder avanzar en el desarrollo de esta hipótesis necesitamos incluir dos ingredientes más a nuestra estructura de análisis, 1) *los obstáculos* que impiden alcanzar los objetivos del personaje y 2) *el conflicto* que se genera al enfrentar el objetivo con el obstáculo, al ser estos donde podremos sumergirnos cada vez más en el carácter del protagonista.

Los objetivos en el teatro no son fáciles de alcanzar, no están ahí para ser tomados sin contratiempos, sino que, tal como en la vida, se requiere superar un sinnúmero de *obstáculos* para poder alcanzarlos. “Estos obstáculos pueden surgir de diferentes materiales de la obra: del propio carácter; de algo en el pasado y las circunstancias presentes; de las relaciones y objetivos opuestos de los otros personajes; de los acontecimientos; de los alrededores; y de los propios objetos” (Hagen 2008, 181). Nacerán de dentro del actor, de sus dudas, temores, complejos, carencias; o del exterior a través de personas, catástrofes, accidentes, coincidencias, es decir, del mundo material.

Y estos obstáculos dan lugar a los *conflictos* que “resultan de las fuerzas antagonistas presentes en la obra teatral donde se enfrentan dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias posturas frente a una misma situación” (Pavis 2008, 90). Es el choque inevitable de ideas que buscan imponerse la una a la otra y al mismo tiempo destruirla, borrarla.

La acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo dado; por el contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y colisiones, choca con circunstancias, pasiones, caracteres que la contradicen y se oponen a ella. Tales conflictos y colisiones engendran a su vez acciones y reacciones que, en un momento dado, deben conducir forzosamente a la calma necesaria (Hegel citado en Pavis 2008, 90).

Una vez explicados estos elementos de la acción dramática, unifiquémoslo en la siguiente tabla y usemos de ejemplo el análisis de la primera Unidad del monólogo *La mujer sola*.

Unidad 1							
Nº	Acción	Objeto	Cualidad	Justificación	Objetivo	Obstáculo	Conflicto
1	Barrer	El piso	Nerviosa	Está obligada a hacerlo	Cumplir todas sus tareas a tiempo	La cantidad de tareas que tiene que realizar al	La mujer está cada vez más desesperada.
2	Limpiar	El techo	Esforzadamente				
3	Saludar	A su bebé	Dulcemente				

4	Cargar	A su bebé	Preocupada			mismo tiempo	
5	Soplar	Una olla a punto de regarse	Apurada				
6	Mezclar y Cargar	La olla con una cuchara Al bebé	Simultáneamente				
7	Tranquilizar	Al bebé	Angustiada				

Tabla 1. Tabla de análisis de la Unidad 1 de *La Mujer Sola*.

Resumimos el proceso para este análisis que va de un nivel más denotativo a otro connotativo, el cual debe determinar 1) las acciones, 2) el objeto de las mismas y 3) el cómo es realizada la acción para de ahí extraer 4) las razones y 5) el objetivo por el que hace lo que hace, de ahí interpretamos lo observado y determinamos 6) el obstáculo que impide que el personaje logre su objetivo y finalmente 7) el conflicto que nace de este choque.

Tomando en cuenta todos los elementos que analizaremos de las acciones, nos enfocaremos en la unidad climática de cada monólogo para estudiarla. Esto por considerarla como aquella donde todas las acciones del personaje llegan a enfrentarse con su principal obstáculo—el cual estuvo presente en toda la historia—, explota el conflicto y se da una solución al mismo—donde el personaje logra o no su objetivo—. Podemos hacer esto ya que todos los monólogos usan una estructura aristotélica de tres actos donde luego del clímax, la obra termina y el personaje asume las consecuencias del conflicto, los resultados del enfrentamiento.

1.1. La Anacoreta

El monólogo que cuenta la historia de Clavija Pospónima—la viajera que carga su casa en unas maletas—llega al clímax cuando la niña soñadora se enfrenta al padre-maniquí y se despoja del peso que anduvo cargando hasta ese momento para vivir libremente.

La unidad específica de este monólogo tiene un punto de vista que resulta evidente al analizar las acciones que el personaje realiza. Asume a la niña soñadora—Clavija Pospónima en su infancia—como aquella que está bajo el control de su padre, un padre rígido que no tolera la carencia de lógica de lo que hace y dice su hija. El padre, al ser representado con un muñeco inerte, se nos presenta inexpresivo, silencioso y ausente, pero al mismo tiempo siempre presente. Este uso de un maniquí para representarlo, aparte

de ser una estrategia escénica de uso de objetos con la que mostrarnos físicamente al padre, nos sirve para entender cómo la hija ve a su padre y cómo a pesar de que este no emite ninguna palabra, ella es capaz de oírlo todo el tiempo. Este maniquí blanco que ella extrae de su maleta mira desde arriba a una niña que juega inocentemente con sus muñecos de papel, a quienes motiva a ser y hacer lo que deseen; cosa que su padre desaprueba. Frente a esta desaprobación constante, la niña poco a poco va llegando al límite de su paciencia y explota ridiculizando al padre con elementos que le va colocando y palabras que va diciendo, ‘¿por qué usas esa corbata ridícula?’ le grita mientras le coloca una corbata hecha de papel, además de otros accesorios con los que lo va descalificando y evidenciando la propia ilógica de sus acciones. Al final, al intentar colocarle dos orejas de burro a modo de castigo—al estilo de los antiguos maestros de escuela—de pronto deja sus gritos y, luego de una pausa, guarda una de las orejas para sí misma. ‘Una para ti y otra para mi’ dice con una voz quebrada al borde del llanto. Finalmente, anima a sus animales de papel a hacer lo que quieran, ‘siempre los voy a cuidar y apoyar’ dice para luego guardarlos y sacar a su padre de escena. A quien no lo volveremos a ver.

En esta unidad, y en relación con las categorías bajo estudio, la familia está presente por la figura del padre, quien es el único que la acompaña físicamente. Esta compañía es más bien control permanente, un juicio que no escuchamos, pero que la niña entiende y del cual está agotada. Ella busca escapar de este control para tener el dominio de su propia vida, pero se enfrenta al obstáculo que representa su propio padre, esa imagen indestructible que ella carga en su equipaje y que no puede superar completamente. El género de Clavija resulta importante, sobre todo cuando lo ponemos frente al género de su padre a quien lo relacionemos al poder que posee. Más importante se nos muestra la edad de esta niña que representa la imagen de la inocencia y los sueños, frente al de la lógica y la razón del adulto. El poder pasa de estar en manos de su padre a las de Clavija Pospónima, luego del enfrentamiento donde ella encara a su progenitor. Con este poder ella decide hacer lo que su padre no hizo y apoyar a quienes quiere y cuida, estos muñecos de papel con los que juega. Al final, ella consigue alejarse de su padre al aceptar que él siempre será parte de ella—ella entiende que posee características similares a las de su padre— y que ahora puede seguir su camino sin las maletas que le dificultaban su viaje.

Unidad: Clímax							
Nº	Acción	Objeto	Cualidad	Justificación	Objetivo	Obstáculo	Conflicto
1	Colocar	Cabeza de maniquí	Despreocupada	- Porque está agotada de	Tener el control de		El deseo de liberarse y

2	Jugar	Con barco de papel	Entusiasmada	soportar el juicio de su padre. - Porque el control de su padre es permanente. - Porque es una niña soñadora	su propia vida.	Lo que su padre representa	la imposibilidad de hacerlo completamente.
3	Observar	Cabeza de maniquí	Nerviosa				
4	Soltar	Barco de papel	Decepcionada				
5	Jugar	Con ave de papel	Ilusionada				
6	Mirar	Cabeza de maniquí	De reojo				
7	Arrojar	Ave de papel	Contrariada				
8	Jugar	Con un pez de papel	Ansiosa				
9	Tirar	Pez de papel	Irritada				
10	Poner de pie	A si misma	Enfadada				
11	Amenazar	A la cabeza de maniquí	Infantilmente				
12	Lanzar	Sombrero de maniquí	Fastidiada				
13	Confrontar	Al maniquí	Verbalmente				
14	Adherir	Bigote de papel al maniquí	Burlona				
		Corbatín de papel al maniquí					
15	Colocar	Gafas de papel al maniquí	Maliciosa				
		Una oreja de burro de papel al maniquí					
16	Atacar	Con palabras al maniquí	Furiosa				
17	Guardarse	Una oreja de burro de papel	Calmada				
18	Arrodillarse	En el piso	Ágil				
19	Animar	A los animales de papel	Dulcemente				
20	Resguardar	Los animales de papel en un maletín	Cuidadosamente				
21	Trasladar	El maletín fuera de escena	Solemnemente				
22	Poner	El sombrero al maniquí	Lentamente				
23	Sacar	El maniquí de escena	Apesadumbrada				

Tabla 2. Línea de Acción del clímax de *La Anacoreta*

La lectura de las acciones en esta tabla nos permite evidenciar los cambios que el personaje va viviendo paso a paso, específicamente nos muestran el enfrentamiento de una persona con su padre, donde pasa de escucharlo a confrontarlo y, de cierto modo, perdonarlo. Cuando Clavija Pospónima amenaza infantilmente a la cabeza de su padre entendemos que ya no le tiene miedo, esto acompañado de las acciones consecuentes donde lanza su sombrero, lo confronta verbalmente, adhiere objetos de papel de manera burlona. Entendemos que quiere liberarse, que su obstáculo es su padre y que no piensa soportar más su realidad actual, superando el conflicto que nace entre desear algo y no poder hacerlo por completo.

1.2. El Estupendo Matrimonio del Zabalita

El Zabalita protagoniza la historia de un matrimonio fallido, donde todos los planes de conseguir dinero, respeto e hijos, se transforman en una experiencia de humillación y decepción. Este personaje vive apartado de su familia porque tanto su hermana como su madre lo han rechazado y expulsado de su casa.

Una vez Fidedigna y Zabalita se han casado, ambos van a su luna de miel a un hotel algo lujoso de la sierra. Aquí Zabalita quiere consumar su matrimonio para, así, lograr concebir un hijo varón—sueño que ha tenido desde hace tiempo—, sin embargo, la consumación no es tan fácil y debe acudir a la ayuda de una comadrona para que él pueda desflorarla. Logra su propósito, no sin expresar su decepción al conocer la verdadera edad de su esposa y su imposibilidad para tener hijos, ‘acabo de pasar la menopausia’ le dice ella, triste por el posible desprecio que su esposo podría demostrarle. Una vez pasada esta escena, el Zabalita pone en marcha su plan para controlar el patrimonio que ahora supone de ambos, contándole a Fidedigna sus planes de inversión económica. Frente a estos deseos de Zabalita, su esposa le responde: ‘Yo a vos te voy a dar un mensual para tus gastos, pero no te hagas ilusiones porque mucho no ha de ser. Porque a mi nunca me ha gustado gastar’, palabras que sorprenden al Zabalita, quien decide valerse de la fuerza para obligar a su esposa a obedecer a su ahora esposo y jefe del hogar. El conflicto explota, pero en lugar de presentarnos la historia como un drama de violencia masculina, esta toma un giro inesperado al ser ella quien domina al hombre, lo golpea, somete, y humilla colocando su zapato sobre su cara y diciéndole que desde ahora debe obedecer todo lo que ella diga. A él no le queda nada más que aceptar

temporalmente las exigencias de su esposa para luego escapar de casa robándose un collar para así intentar resarcir el daño recibido.

La familia del Zabalita está formada solamente por sí mismo y su nueva esposa, y en esta unidad lo vemos intentar conseguir lo que cree merecer—dinero, familia y respeto— a través de su matrimonio con Fidedigna; objetivo que se ve obstaculizado por la fuerza física y la tacañería de su esposa. Los roles de hombre que manda/provee y mujer que obedece al marido se ven subvertidos y esto da lugar al conflicto donde el Zabalita intenta obligar a su esposa a hacer lo que él desea, sin tener éxito al final. El poder lo asume Fidedigna, quien subyuga a su esposo bajo sus decisiones y lo hace a través del uso de la fuerza. El control de la vida y patrimonio familiar está en manos de ella y este rol no piensa cederlo ante nadie. Zabalita queda sometido al poder de su esposa frente a lo cual decide escapar y por esta razón su matrimonio solamente dura 22 días.

Unidad: Clímax							
Nº	Acción	Objeto	Cualidad	Justificación	Objetivo	Obstáculo	Conflicto
1	Quitarse	La chaqueta	Relajado	- Porque quiere cumplir su rol de hombre de familia - Porque necesita dinero de manera urgente. - Porque su familia lo ha abandonado. - Porque no le gusta trabajar	Para poder vivir como cree merecer	La tacañería y fuerza de su esposa	El Zabalita no puede obligar a su esposa para que haga lo que él le ordena y le deje administrar el dinero que supone de ambos.
2	Contemplar	La habitación	Admirado				
3	Aguantar	El abrazo de Fidedigna	Esforzadamente				
4	Librarse	Del abrazo	Molesto				
5	Sentarse	En la cama	Resignado				
6	Abrazar	A Fidedigna	Coqueto				
7	Seducir	A Fidedigna	Dulcemente				
8	Alejarse	De su esposa	Decepcionado				
9	Quejarse	Con su esposa	Frustrado				
10	Consolar	A su esposa	Incómodo				
11	Reconfortar	A sí mismo	Conforme				
12	Alabar	A su esposa	Conmovido				
13	Llamar	A la comadrona	Afanoso				
14	Consumar	El acto sexual con su esposa	Triunfante				
15	Llegar	A casa	Confiado				
16	Discutir	Con su esposa	Fastidiado				
17	Colocarse	La chaqueta	Inquieto				

18	Enfrentar	A su esposa	Conciliador				
19	Jalar	El cabello de su esposa	Violentamente				
20	Recibir	Numerosos golpes de su esposa	Indefenso				
21	Amenazar	A su esposa	Temeroso				
22	Arrodillarse	En el piso	Espantado				
23	Aguantar	El pie de su esposa en su cara	Intimidado				
24	Suplicar	A su esposa	Acobardado				
25	Quejarse	Del pie en su cara	Adolorido				
26	Aceptar	Su situación	Sonriente				
27	Robar	Pertenencias de Fidedigna	Malicioso				
28	Agradecer	Su suerte	Presumido				

Tabla 3. Línea de Acción del clímax de *El Estupendo Matrimonio del Zabalita*

En el caso del Zabalita podemos notar cómo el personaje es un estratega que va modificando su conducta dependiendo a lo que sucede y a lo que desea conseguir. Donde puede seducir dulcemente a su esposa, o consolarla aunque se sienta incómodo con las verdades que va descubriendo, alabar su pureza o incluso usar su categoría de esposo para discutir fastidiado sobre el dinero que quiere controlar, o enfrentarla en un tono más conciliador cuando entiende que sus acciones no están funcionando. De esta sutileza puede pasar a intentar usar la fuerza física para imponerse. Nos muestra que no sigue una sola línea de pensamiento sino que la va transformando a su conveniencia, y lo caracterizan como un personaje astuto, escurridizo y sobreviviente.

1.3. La Mujer Sola

En breves palabras, esta obra habla del castigo que una mujer recibe y acepta tras haber cometido adulterio con un joven de quien se enamora y con quien rompe un mandamiento sagrado.

Esta unidad inicia con la madre del joven rogando a María para que visite a su hijo, quien por amor ha iniciado una huelga de hambre. Ella, con un sentimiento maternal, acepta la petición y lo visita. El joven al verla le declara su amor, se desnuda y la amenaza con cortarse el cuello si ella no consiente en acostarse con él. María no soporta que otra

madre pierda a su hijo, ‘Yo también soy madre’ nos dice mientras nos describe cómo encontró el placer en este cuerpo adolescente y cómo lo hizo en repetidas ocasiones en los meses posteriores hasta ser descubierta por su esposo. Cuenta que era un día normal, ambos desnudos disfrutaban extasiados de la compañía del otro, de pronto alguien irrumpió por la puerta y lo observó todo, este personaje era su esposo. María al no soportar la vergüenza, se encerró en el baño; ‘Él me quería matar’ dice, pero es ella quien decide quitarse la vida, se corta las venas y así es encontrada por su esposo quien al verla al borde de la muerte decide llevarla al hospital y, posteriormente, encerrarla en el departamento por su propio bien; lugar del que no ha salido desde ese momento.

Unidad: Climax							
Nº	Acción	Objeto	Cualidad	Justificación	Objetivo	Obstáculo	Conflicto
1	Abrir	La puerta	Apurada	- Porque quiere encontrarse con el joven - Porque el joven le atrae - Porque quiere descubrir su cuerpo	Para encontrar su valor como mujer	Su matrimonio y su esposo.	La culpa de ser una mujer infel y el deseo que no puede contener. Su sentimiento de culpa.
2	Saludar	A la madre del joven	Sorprendida				
3	Escuchar	Las palabras de la madre	Dudosa				
4	Aceptar	La petición	Conmovida				
5	Caminar	A casa del joven enamorado	Decidida				
6	Contemplar	Al joven	Preocupada				
7	Llorar	Con el joven	Afligida				
8	Abrazar	Al joven	Cariñosa				
9	Reprocharse	A sí misma	Fastidiada				
10	Detener	Al joven	Seria				
11	Justificarse	Frente al joven	Inamovible				
12	Admirar	El cuerpo del joven	Deseosa				
13	Desconfiar	De la propuesta del joven	Tensa				
14	Desnudarse	A sí misma	Apresurada				
15	Consumar	El acto sexual con el joven	Apasionada				
16	Elogiar	Su experiencia	Admirada				
17	Despreciar	A su esposo	Asqueada				
18	Regodearse	De su engaño	Orgullosa				

19	Escondarse	De su esposo al ser descubierta	Atemorizada				
20	Forcejear	Con su esposo	Espantada				
21	Huir	Al baño	Esforzadamente				
22	Cortarse	Las venas	Resuelta				
23	Despertar	En el hospital	Adolorida				
24	Quedarse	Encerrada en su departamento	Derrotada				
25	Negarse	A aceptar la ayuda de su vecina	Irritada				
26	Aceptar	Su situación	Risueña				

Tabla 4. Línea de Acción del clímax de *La Mujer Sola*

Una mujer que busca encontrar su valor como mujer es lo que se nos muestra en esta unidad climática. Pero lo hace casi llevada por las condiciones externas de su vida. Primero se deja convencer—sin mucha oposición—a visitar al joven enamorado de ella, luego la vemos aceptar tener sexo con él por un aparente temor a que este se haga daño. Cuando es descubierta in fraganti por su esposo, ella prefiere cortarse las venas a enfrentar sus actos y mostrarlos como la consecuencia a un matrimonio infeliz, a terminar la relación con su esposo para buscar el verdadero placer que anhela y le ha sido negado. No supera el tremendo obstáculo que su matrimonio representa y se deja avasallar por el gigantesco peso de su culpa. Es una mujer que quiere algo pero no tiene el valor de buscarlo realmente y en sus acciones empatizamos con ella, pero también criticamos sus decisiones como desacertadas y condescendientes. Como una acción que termina en inacción, en sometimiento, en una libertad jamás alcanzada.

1.4. SoloSoloSolo

Patricio es el protagonista de este monólogo que nos cuenta la historia de un hombre que no ha podido cumplir los deseos de su padre y que para obedecerlo debe llegar a matarlo y, así, escapar del hogar donde vive aprisionado.

El padre golpea a su hijo en la pierna, lo deja cojo y así inicia esta unidad. De una maceta, Patricio extrae una carta que por orden de su padre debe leer y acatar. Descubre algo escrito en el papel y se niega a obedecer por un momento para finalmente aceptar. Inicia una serie de acciones de manera consecutiva, pero aun no sabemos cuál es la orden

que debe ejecutar. Coloca una silla en el centro, sienta el cuerpo del padre en la silla, se coloca la chaqueta y la gorra del padre, bebe un trago de la botella de su padre, sujeta una pistola, duda, se da valor, apunta, y dispara. La bala le ha acertado al pecho de su padre a quien abraza y acaricia mientras llora profundamente. Le quita la venda de los ojos y traslada el cuerpo fuera de escena; se quita la ropa que se había puesto, lo recoge todo y lo guarda. En la maceta de donde sacó las instrucciones que le pedían disparar al padre, ahora siembra un zapatito de bebé, lo riega con abundante agua y se riega a sí mismo. Termina la escena abrazando la maceta donde, entendemos, él cuida su infancia, su niño interior quien ahora es su única familia.

La familia, en la unidad estudiada, está conformada por el padre y el hijo, quienes establecen una relación donde el uno está sometido por el otro. El hijo es aquel que está cansado de obedecer, sufrir y vivir encerrado, y busca liberarse del control que padece sin saber cómo hacerlo. Este escape no le resulta fácil por la obediencia que le cuesta romper y el cariño que—a pesar de todo— tiene por su padre. El conflicto entre querer escapar y no poder hacerlo es aquel que debe superar para poder sobrevivir. Conflicto donde Patricio no logra parecerse a su padre para ser fuerte y valiente, y recibe de este los golpes que lo marcan de por vida. El poder lo ejerce su padre, quien establece los límites de su hijo y a la fuerza lo hace actuar tal como él quiere, aunque sin mayor éxito. Cuando lo obliga a dispararle para terminar con su vida, podemos notar las contradicciones que Patricio siente; el temor de perder su única figura paterna y el deseo de escapar de su prisión. Al final obtiene lo que deseaba, pero lo hace con la carga de la pérdida total de su familia.

Unidad: Clímax							
Nº	Acción	Objeto	Cualidad	Justificación	Objetivo	Obstáculo	Conflicto
1	Recibir	Un golpe de su padre en el pie	Adolorido	-Porque tiene que obedecer -Porque ya no quiere sufrir -Porque su padre lo obliga -Porque el encierro lo tortura	Para liberarse del control de su padre	La obediencia y cariño a su padre	El conflicto entre querer ser libre y no querer matar a su padre.
2	Quejarse	Del golpe	Sonoramente				
3	Cojear	Del pie derecho	Doliente				
4	Aplaudir	A su padre	Fastidioso				
5	Escarbar	En una maceta	Irritado				
6	Sacar	Un papel de la maceta	Curioso				
7	Leer	La carta	Conmovido				

8	Besar	La mano de su padre	Agradecido				
9	Negarse	A obedecer a su padre	Seguro				
10	Asustarse	De su padre	Débil				
11	Colocar	La silla de su padre	Obediente				
12	Poner	El cuerpo de su padre en la silla	Disciplinado				
13	Vestirse	Con la chaqueta de su padre	Serio				
14	Dudar	De su apariencia	Incómodo				
15	Obedecer	A su padre	Forzado				
16	Usar	La gorra de su padre	Temblando				
17	Beber	Licor de su padre	Nervioso				
18	Sujetar	Una pistola	Lentamente				
19	Cubrir	Sus ojos con el sombrero	Solemne				
20	Motivarse	A sí mismo	Tosco				
21	Apuntar	A su padre	Llorando				
22	Disparar	A su padre	Pujando				
23	Escuchar	El corazón de su padre	Preocupado				
24	Quitar	La venda de los ojos de su padre	Ansioso				
25	Acariciar	El rostro de su padre	Sollozando				
26	Abrazar	A su padre	Destrozado				
27	Sacar	A su padre	Desolado				
28	Quitarse	La ropa de su padre	Asqueado				
29	Recoger	Los objetos de su padre	Meticuloso				
30	Sembrar	Un zapatito de bebé en la maceta	Satisfecho				
31	Regar	La maceta y a sí mismo	Sonriente				
32	Abrazar	La maceta	Fuertemente				

Tabla 5. Línea de Acción del clímax de *SoloSoloSolo*

Justo cuando Patricio parece no tener escape, sucede algo inesperado, su padre le ha dejado una carta con instrucciones para acabar con su vida. Al leer la carta y descubrir sus significado Patricio se niega, por una especie de temor, compasión, o bondad extrema o simplemente porque matar es algo que no está dentro de lo que él puede hacer. Es prácticamente obligado por su padre a ejecutar esta orden y matizan la idea que hemos creado de este al mostrarla al final como consciente de que necesita desaparecer de la vida de su hijo. Esta acción le dota de un grado de humanidad que no se nos había mostrado y nos hace dudar de si conocemos realmente los motivos del padre para ser como es. El padre sabe que Patricio no tendrá el valor de liberarse por sí mismo y decide obligarlo a liberarse, a cortar el vínculo de manera definitiva. Ayuda al protagonista, cosa que jamás había hecho y crea preguntas en nosotros al final de la historia.

Lo monólogos tienen algunos puntos en común y son necesarios resaltarlos si queremos pasar a revisarlos en el próximo capítulo de manera ampliada. Todos hablan de la familia, las relaciones que existen dentro de la misma, la importancia del género, y las relaciones de poder que dentro de la misma surgen. La *familia* representada por el padre—como en *La Anacoreta* y *SoloSoloSolo*—o el esposo/a—como en *El estupendo matrimonio del Zabalita* y *La Mujer Sola*—en las unidades analizadas específicamente y los demás miembros que también son parte de las historias, son los obstáculos directos a los objetivos de los personajes. En ningún caso la familia apoya, cuida o respalda a los miembros de su familia, sino que los juzga, vigila y castiga constantemente. El padre de Clavija quiere que ella sea una niña lógica, que deje de soñar; el padre de Patricio quiere un hijo a su imagen y semejanza, y lo hace a través de la violencia. En ambos casos, el padre busca modificar lo que su hijo es para transformarlo en algo más acorde a su visión propia, los padres no aceptan al hijo, lo escarmientan, lo reprimen, los aprisionan; los hijos nunca son suficiente en ninguno de los casos. La familia también es el grupo a donde los personajes quieren pertenecer—Zabalita—o de donde quieren escapar—Patricio, Clavija Pospónima y María—, y donde todos los conflictos ocurren.

El *género* es fundamental para entender las relaciones que suceden en las historias y marcan las cargas de los roles que los protagonistas asumen. El Zabalita no logra cumplir su “rol de hombre”, no tiene esposa ni hijos, no tiene patrimonio ni matrimonio, es un desterrado sin familia, un hombre que busca validarse para ganar respeto. María yace en la encrucijada del rol de esposa y el deseo de mujer, confronta los límites de lo

que el matrimonio permite. Patricio no logra ser el “hombre varonil” que sí es su padre, él no logra ser el reflejo de su padre, no llena el molde al que debería aspirar. Al mostrarse físicamente minusválido, es el hombre que no logra serlo verdaderamente. El caso de Clavija Pospónima es distinto porque no importa tanto su género como su edad, pero seguimos hablando de roles, el rol de obediencia y sumisión a la figura del padre. En los cuatro casos el género— ya sea el propio o el del otro—permite generar las relaciones de poder donde uno somete al otro y a través de esto obtenemos la lectura de los monólogos.

Ya sean hombres o mujeres, todos están atravesados por las determinaciones de su género y del de aquellos que los rodean. Esta red de roles de género muestran las complicaciones que surgen cuando intentamos reducir el mundo a una dicotomía irrompible que no puede mostrar la diversidad de deseos, aspiraciones y estrategias que cada persona asume para vivir su vida y expresarse en su día a día de manera pública.

Este sistema binario sostiene la opresión de las mujeres como una clase inferior de seres y evita que la mayoría de las personas realicen todo su potencial. Los roles de género no representan la forma en que la mayoría de las personas combinan rasgos de ambos géneros ni proporcionan una imagen realista de las capacidades de hombres y mujeres en culturas que ya no dependen de la fuerza física o las divisiones del trabajo doméstico (Malti-Douglas 2007, 617).

Estas condiciones a las que se ven sometidos los personajes se logran consolidar a través del *poder* que se ejerce sobre quienes desean liberarse de su realidad actual, de su destino, de su rol de género, de su infeliz matrimonio, de su situación económica, para pasar a controlar su propia vida. Buscan obtener algo que se les ha negado—placer, respeto, amor, cuidado, aceptación—y enfrentan su situación y su familia para obtenerlo. Desean escapar, huir del hogar, de la familia, del dolor que los acompaña, buscan ejercer el poder sobre su destino que se relaciona directamente a la lucha por la libertad.

El poder es parte de la familia, la obediencia, el respeto y el control van marcando el lugar que cada uno ocupa y limita o amplía el rango de acción que cada individuo tiene. Entendido como “la facultad o potencia para hacer algo” (Real Academia Española 2014, 6951), el poder permite a cada persona auto determinarse y cumplir los deseos que yacen en su interior y eso es lo que los personajes van dejando en claro con sus acciones, donde cada uno busca asumir un poder que se les ha sido arrebatado pero que buscan tener.

El poder es una dimensión subyacente de cada relación familiar y prácticamente de cada actividad familiar, y su importancia radica en el hecho de que tener un sentido de control sobre la vida de uno es necesario para la salud y la felicidad de los seres humanos, incluidos los niños, los adultos y los ancianos. En los estudios ya discutidos, es evidente que el poder debe ser dividido justamente entre cada miembro de la familia, desde el bebé más pequeño hasta la persona más anciana. (Ponzetti 2003, 1263)

La información que se ha detallado en las tablas de análisis y tomando en cuenta los puntos en común que los monólogos tratan, nos permite extraer términos que podemos determinar como transversales para la discusión que generan, así tenemos: *padre, control, libertad, deseo, rol*. Estos términos aglomeran a los demás que podemos encontrar, se repiten en las justificaciones, objetivos, obstáculos y conflictos de los distintos monólogos y se vinculan a lo que la familia, el género y el poder significa en cada historia.

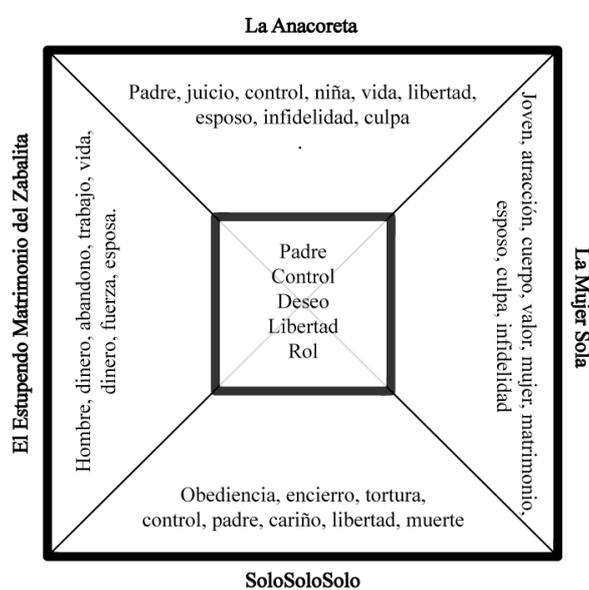


Figura 11. Términos comunes de los monólogos. Gráfico propio.

El *padre* está presente en los monólogos como el personaje que ejerce *control* sobre los *deseos* de los demás miembros de la familia, es decir que coarta la *libertad* de los individuos y reafirma los *roles* que cada uno debe cumplir. Esta afirmación será el sustento que se sume a las consideraciones del espacio, que reafirman la evidencia hallada en las acciones y la reafirman o contrastan con el lugar en donde las historias se llevan a cabo.

2. El Espacio

Como segundo elemento de análisis de los monólogos, tenemos al espacio. Este está condicionado por la existencia de un personaje que lo habite y será aquel que complemente la lectura de los monólogos en cuestión. En palabras de Ubersfeld (1989):

Si la primera-característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional (108).

Los monólogos bajo estudio utilizan el formato de teatro a la italiana, manteniendo una separación física entre el espectador y el actor, donde ambos están dentro del edificio teatral, pero uno contempla desde las butacas lo que el otro hace sobre las tablas. “Este tipo de escenario organiza el espacio según el principio de la distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo que significa el universo entero por el juego combinado de la representación directa y de la ilusión” (Pavis 2008, 171-2). En este espacio el actor deja de ser un simple ser humano para asumirse como un médium, un nuevo chamán que revelará un conocimiento elevado sobre la vida y el mundo. Aquí entregará, luego del viaje de su personaje en la historia mostrada, una respuesta, una solución, una luz que ilumina la oscuridad de la existencia, nos entregará la posibilidad de contemplar una realidad más verdadera (Berthold 1974, 7). El espacio es tratado como un lienzo en blanco, el lugar de miles de posibilidades según lo dicte el personaje que lo habita; este habitar determina lo que es y lo que no es el lugar.

Según Stella Adler (2000), el lugar es el componente más importante dentro del trabajo del actor, el *dónde estoy* que influye directamente en el *qué hago*. En sus propias palabras:

La primera pregunta que un actor tiene que hacer cuando pisa el escenario es: "¿Dónde estoy?" Cuando responde a esa pregunta con cuidado. Pensativamente, a fondo, entonces está listo para trabajar. Entonces no debería haber tensión sobre lo que está haciendo. Él sabe que pertenece allí, y entonces puede actuar. La relajación proviene de la veracidad de las circunstancias que crea el actor. (166)

María, en su monólogo *La Mujer Sola*, habita un departamento atiborrado de electrodomésticos, Patricio, en *Solosolosolo*, una sala, una cantina, un campo abierto donde ocurre la guerra. El Zabalita, en el *Estupendo Matrimonio del Zabalita*, habita un parque, una fonda quiteña, una casa en Quito, un salón de baile. Clavija Pospónima, en *La Anacoreta*, habita un camino en el desierto, un escenario, una casa. Estos espacios aparecen cuando un actor lo ocupa y con sus acciones lo modifica, con sus palabras lo nombra, con su mirada lo delimita. Convierte a un simple espacio concreto en otro, uno escénico.

Para establecer estos espacios cada actor utiliza estrategias distintas, evitando el uso de grandes decorados y valiéndose de nombrar el espacio, colocar objetos representativos o habitarlo de una manera específica, y construyéndolo, sobre todo, con la relación que establecen con dicho espacio. Primeramente, I) definamos las estrategias que los actores utilizan para hacernos ver los lugares que ellos habitan para luego II) poder analizar lo que cada espacio puede significar para el personaje y finalmente III)

entender la relación que tienen los personajes con estos espacios. Esto en base a las categorías familia, género y poder.

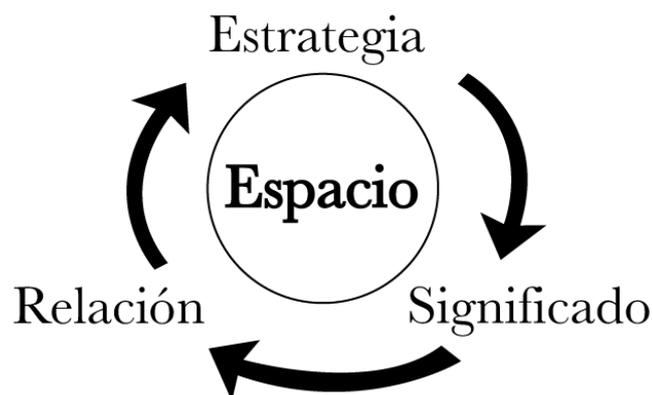


Figura. 12. Los tres componentes del espacio. Gráfico propio.

2.1. Creando el espacio

Los personajes van creando los espacios en los que habitan y se valen de una estrategia primordial para guiarnos y entender el lugar específico que habitan, accionan en este¹⁴. En los casos de los monólogos no hablamos de un espacio totalmente referencial al mundo real, o con su misma lógica. Una casa no necesariamente necesita ser mostrada con su estructura completa en escena, sino que existe en relación a lo que los personajes realizan en este, es decir a través de sus acciones.

Independientemente de toda mimesis de un espacio concreto que reproduzca, transpuesto o no, simbólicamente o de acuerdo con el «realismo» tal o cual aspecto del universo vivido, el espacio escénico es 'el área de juego' (o lugar de la ceremonia) donde ocurre algo que no tiene por qué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes, con el despliegue de las actividades físicas: seducción, danza, combate (Ubersfeld 1989, 112).

María—en *La mujer Sola*—barre, limpia, sopla una olla a punto de regarse y carga a un bebé que yacía en su cuna, nos está diciendo con sus acciones, 'estoy en este lugar específico, estoy en una casa que tiene una cocina muy cerca de la cuna del bebé'. Cuando habla a alguien de fuera, nos dice 'estoy en un apartamento y afuera hay otras personas' y con este 'decir' la magia inicia. Nada ha cambiado concretamente sobre el escenario, ni un solo objeto se ha agregado, no se han colocado decorados extra; sin embargo, a través de las acciones físicas y verbales todo se ha alterado.¹⁵ Ya no es solo una caja negra donde

¹⁴ Proceso de ejecutar acciones.

¹⁵ Las acciones físicas y verbales entran ambas en la categoría de acciones dramáticas ya revisadas anteriormente.

una mujer está parada, es un lugar específico que se nos hace real y verosímil; el departamento de una mujer que se emociona al poder conversar con otra. Las características de este departamento podrían ser diferentes para cada persona que observa la obra, pero todos podemos imaginarlo, todos hemos estado o visto uno ya sea en la televisión o en películas y así lo iremos construyendo en nuestra mente, iremos completando la obra al mismo tiempo que la vemos. Sin tener un solo objeto sobre el escenario, el personaje nos lleva a ese lugar donde vive, nos traslada de inmediato; ‘dice’ y ‘hace’ el lugar para nosotros, un lugar con características y lógicas propias.

El Zabalita construye su espacio con dos objetos simples, una banca y un biombo; va nombrando el espacio y se relaciona con este. Al igual que María, realiza acciones y así entendemos cuál es el lugar en el que el personaje existe. Dice: ‘Hubieran visto esa casa, una maravilla’ mientras con su cuerpo nos muestra el asombro que siente y así entendemos las características de donde está. Camina, se viste y desviste y entendemos que esta casa tiene una cama donde duerme con su esposa. Entendemos por dónde entra y sale, y por donde mira a la calle. La casa toma forma y las acciones nos van guiando de manera visual tanto para entender la historia como para definir el tamaño, y la distribución de la misma.

Clavija Pospónima, por su parte, lleva su casa en sus maletas, modifica el escenario vacío a donde llega, lo arma y desarma colocando los objetos que saca de su equipaje para crear el espacio donde la historia tendrá lugar. Camina apoyándose con un bastón y al hacer esto nos indica que ‘el camino es largo, está despoblado, este lugar no es mi destino, estoy cansada de caminar’. Arma y coloca una mesa y nos dice: ‘estoy en una casa’. Usa objetos para mostrarnos el lugar, pero, sobre todo, *hace* en el espacio; juega, corre, ataca, grita, acomoda, traslada, empuja y de este modo la casa se vuelve en un espacio habitado y habitable, el lugar donde las cosas pasan, donde el personaje vive, donde lucha, gana o pierde.

Patricio, en *Solosoloso*, también utiliza objetos guía para crear su espacio, ubica una silla, una mesa y una maceta como puntos referenciales de una casa con sus espacios claramente establecidos: su ventana principal en el centro, la sala a su izquierda y una bodega al fondo. Conjuga este uso de objetos escenográficos con la pantomima. Cuando abre una ventana invisible nos dice: ‘esta es una casa que tiene las ventanas cerradas, aquí no entra la luz del sol’.

Resumamos los hallazgos al respecto, enfatizando que es la casa el lugar recurrente de los monólogos y por ende el aspecto necesario de profundizar en su significado por ser donde las categorías familia, género y poder tienen lugar.

Monólogo	Lugares	Estrategias
Sola	Departamento	Acciones físicas Acciones verbales
El Estupendo Matrimonio del Zabalita	Casa	
La Anacoreta		
Solosolosolo		

Tabla 6. Lugares de los monólogos y estrategias para crearlos

Los cuatro monólogos tienen algo en común, en ellos el espacio marca las fronteras a donde el personaje llega, nos muestra sus límites personales hechos territorio, espacio apropiado. Más específicamente—en relación con la unidad analizada anteriormente—los espacios en cada historia son la casa/departamento, y se han creado a través del uso de acciones físicas y verbales, es decir acciones dramáticas. Incluso en La Anacoreta donde hay un uso de numerosos objetos, estos solo tienen valor a través del uso que el personaje le da a través de las acciones que ejecuta con estos. Por medio de estos espacios podemos ubicar de manera concreta a las historias y posibilitar el entendimiento de lo que los personajes realizan.

El escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales: el espacio dividido en mansiones en los misterios medievales es una simbolización de los niveles espaciales jerarquizados, aunque horizontales, no de la sociedad feudal sino de la imagen que de ella se hacen los hombres. En cierto modo; el espacio teatral es el emplazamiento de la historia (Ubersfeld 1989, 111-2).

Las historias son fragmentos de las vivencias de cuatro personas que en estos distintos espacios tienen lugar y que nos sirven para fortalecer la argumentación de la acción como primer elemento de análisis y al espacio como subordinado a este.

2.2. Significando el espacio

Los lugares donde los personajes desarrollan la ficción y su relación con estos, la comodidad, seguridad, tranquilidad o desprecio que sienten en y hacia ellos dice mucho

de quién es el personaje y de este modo el espacio adquiere un carácter simbólico y emotivo, adquiere un valor como ente vivo que afecta y es afectado. Es nombrado noche y oscurece, es nombrado inmenso y su tamaño se amplía, lo nombramos una gruta y se llena, hace estrecho e intimidante, lo nombramos barco y el mástil y las velas aparecen frente a nosotros, aparece el océano y las olas. Para generar estas capacidades del espacio las obras deben llevarse a cabo en una intersección que mezcla lo naturalista y lo simbólico. Un puente que yace entre la referencia directa al mundo a donde pertenecemos y otro que va más allá, y sigue su propia lógica, su propio tiempo, sus propias necesidades y reglas.

El *espacio naturalista* imita al máximo el mundo que describe. Su factura material—infraestructura económica, herencia, historicidad— está concentrada en un medio que encierra a los personajes. (...) El *espacio simbolista*, por el contrario, desmaterializa el lugar, lo estiliza convirtiéndolo en universo subjetivo u onírico sometido a una lógica distinta. (...) El espacio ya no es concebido como una concha cerrada en cuyo interior están permitidos algunos arreglos, sino como elemento dinámico de toda concepción dramática. (Pavis 2008, 172-3)

Cada actor tiene una manera particular de decirnos ‘aquí estoy’, ‘este es el lugar donde las cosas están pasando’ y de esta manera podemos seguir la historia sin confundirnos. No obstante, estos espacios no son solo contenedores de lo que ocurre, a modo de arquitectura muda, y al contrario cada uno de estos tiene un valor propio. Tiene algo que decirnos por su propia cuenta y esto se conjuga con lo que el personaje siente hacia este.

La casa significa lugar de crecimiento, espacio de familia, la estructura que separa al ser humano de un exterior lleno de peligros, lo mantiene a salvo y construye el imaginario primordial de las personas. En la casa se crece, se juega, se convive con la familia y los padres, se aprende a ser como uno es, los roles de género, las relaciones de poder. Es una fuente vital de experiencias y recuerdos. Nuestro mundo empieza aquí y se irá ampliando a través del tiempo de manera progresiva. Sin este lugar quedamos desprovistos de un armazón que se vincula al desarrollo integral de nuestro cuerpo y mente. Así lo entiende cada creador desde la obra que plantea, donde la casa toma otros matices que van más allá del mero lugar de protección.

Pasado, presente y futuro le dan a la casa diferentes dinamismos, que a menudo interfieren, a veces se oponen, en otras, se estimulan mutuamente. En la vida de un hombre, la casa deja de lado las contingencias, sus consejos de continuidad son incesantes. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo mantiene a través de las tormentas de los cielos y a través de las de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. (Bachelard 1994, 6-7)

María cuando se encarga de todos los quehaceres de su casa mientras su esposo yace fuera en su trabajo y la llama para saber cómo va todo, nos lleva a un hogar que también podemos referenciar en nuestra cabeza, un departamento como espacio para ser habitado con aparente comodidad. Los departamentos son el formato de hábitat vertical por excelencia en lugares donde vivir en una casa ya no es una opción por cuestiones de precio y disponibilidad de terreno para construir. Etimológicamente departamento hace referencia a una ‘cosa compartida’, algo que forma parte de un todo más grande (un edificio), un espacio pequeño para vivir (Real Academia Española 2014, 789), que posibilita el encuentro y contacto con otras personas; contacto que la mujer sola no puede disfrutar. Este departamento tiene una característica peculiar, pasa permanentemente cerrado y la llave la tiene únicamente su esposo. El departamento que se nos nombra en un inicio —confortable y lleno de todo lo necesario para vivir— cobra un tono lúgubre y hostil, una cómoda prisión, una pequeña isla separada del mundo. Los electrodomésticos que se supone acompañan al personaje son ineficientes reemplazos de las personas de quienes ella está alejada y de hecho causan un sentido de atiborramiento y absoluta soledad, este departamento es una prisión, una jaula donde se castiga al cuerpo del otro, donde se controla los impulsos sexuales que yacen en el cuerpo de una mujer, a modo de prisión.

La prisión es una “cosa que ata o detiene físicamente, aquello que une estrechamente las voluntades y afectos” (7125). En este caso el apartamento es la estructura sólida que detiene los deseos femeninos. El departamento es su esposo hecho concreto y paredes, ella yace en una jaula y ahí se nos muestra diminuta y estrecha, reducida a unos cuantos metros cuadrados junto a todo aquello que él posee interiormente, objetos inútiles, máquinas inertes, ruido y televisión que evaden de pensar, familiares mutilados, hijos por criar, y su esposa que ya no lo ama. María va siendo domesticada por medio de electrodomésticos que la acompañan en su encierro, va siendo transformada en otro objeto como los que ya existen en este departamento. La trilogía departamento-hombre-prisión es la base donde las cosas pasan o dejan de pasar, el espacio se vuelve el determinante absoluto de lo que alguien puede hacer, el límite inamovible. Esta prisión, institución fundamental de la sociedad, castiga a unos y otorga el poder a otros. La vida se reduce a un continuum de decisiones ajenas impuestas sobre un tercero. Foucault anota en su libro *Vigilar y Castigar* (2006) que “la prisión parece traducir concretamente la idea de que la infracción ha lesionado, por encima de la víctima, a la sociedad entera”(234).

La afectación no es un asunto individual, sino una mancha colectiva que debe ser señalada y sancionada.

En los tres siguientes casos, la casa es el lugar donde el clímax de las historias tiene lugar, y—al igual que el departamento— tiene un significado que entendemos por lo que los personajes hacen y dicen al respecto. La casa¹⁶ que puede entenderse como la infraestructura física primordial donde existe la familia y los hijos crecen para ser sujetos funcionales de la sociedad, es anhelada por el Zabalita. De esta fue ya expulsado dos veces—de la casa de su madre en Loja y la de su hermana en Quito—y ahora busca tener una propia. La casa, para nuestro protagonista, significa familia, la familia significa respeto, patrimonio, esposa e hijos. La casa es aquella que otorga el estatus social, basta con revisar el deseo de casarse con una mujer lojana de recursos que posee varias casas en Loja y Quito, casas a las cuales El Zabalita desea acceder al ser su esposo. Para él el dinero viene de la mano con la familia, el bienestar de ser parte de un grupo que lo protege y beneficia pero que, tristemente, no obtiene. Al final de la historia, la misma casa que anhelaba termina significando el lugar donde el dominio del otro se consolida, dominio ejercido por su esposa.

La casa, para Clavija Pospónima, es aquel donde el padre vigila los movimientos de su hija y critica las palabras de la misma. Dicha vigilancia no es grata para Clavija y desea escapar de esta. Para ella la casa es el padre, esa carga que lleva en sus espaldas y le impide vivir libremente; el lugar donde se controla su vida. Por eso va despojándose de esta carga, por eso se quita todo lo que le pesa, por eso abandona su casa—que es su propia familia—y se marcha sin ella. Porque, como ya hemos dicho, la casa pesa demasiado, los recuerdos son inaguantables, la represión ya no se tolera. En *SoloSoloSolo* retomamos a la casa como espacio donde las relaciones humanas se desarrollan, una casa de ventanas cerradas, la jaula-prisión que inmoviliza a las personas que deben obedecer las órdenes de su superior sin titubear. La definición de prisión ya fue tratada en el monólogo de *La Mujer Sola* y aquí no varía, sino que refuerza la lectura transversal de esta como el espacio de poder que aprisiona las vidas y destruye los sueños. Para Patricio la casa significa también dolor, sufrimiento físico que soporta por ser hijo, violencia que vive en silencio en una casa que no le permite levantar su voz o ni siquiera emitir sonido alguno.

¹⁶ Edificio para habitar. Descendencia o linaje que tiene un mismo apellido y viene del mismo origen (Real Academia Española 2014, 1892)

Monólogo	Lugares	Significado
Sola	Departamento	Castigo Prisión
El Estupendo Matrimonio del Zabalita	Casa	Familia Respeto Dominio
La Anacoreta		Vigilancia Control
Solosolosolo		Encierro Dolor

Tabla 7. Lugares habitados en los monólogos y sus significados

El significado del espacio en general se lo puede ver como aquel donde se materializa el control, la vigilancia, el dominio, el poder de la familia. Esta casa que se asemeja a una prisión de donde se anhela escapar, pero resulta difícil hacerlo o al lugar de protección donde se busca acceder con igual dificultad. La casa está habitada por la familia y la familia es quien ejerce el poder en la casa, son los carceleros que señalan los errores de los protagonistas y se aseguran de que estos reciban su castigo. Son quienes designan quien se merece estar dentro y quien merece ser expulsado. Existe un vínculo directo entre casa, prisión y poder, y esta relación nos servirá para ampliar la discusión sobre familia. Los significados que la casa posee pasan de entenderla como el lugar de castigo o prisión, al lugar donde yace la familia y por ende donde nace el respeto y el dominio que es validado por los miembros de este grupo. Significa vigilancia y control, el lugar donde observar meticulosamente los comportamientos del otro y controlar cualquier desviación al respecto. Significa encierro corporal y mental que se perpetúa a través del dolor ejercido de manera continua por unos sobre otros.

2.3. Relación con el espacio

La manera en que cada personaje tiene para relacionarse con el espacio es el tercer elemento que interesa al momento de entender su valor escénico e importancia dentro de la narrativa teatral del monólogo.

En los cuatro monólogos *la casa* es el espacio que predomina, ya sea como jaula, prisión, encierro, o más metafóricamente, como costumbre, matrimonio, familia, recuerdos u obligación. En general, la casa no es el espacio ideal de la felicidad, sino al contrario, el territorio que posibilita las relaciones de poder y el determinismo de los roles.

En los monólogos la casa es el lugar donde surgen los traumas, la casa es dolorosa, nociva e imborrable, la prisión donde hay que obedecer a toda costa las órdenes dadas por quienes controlan las familias. Sobre todo, cuando los personajes son niños, y en su adultez buscan romper estos vínculos y vivir su vida con libertad. Los personajes están pagando el precio de sus decisiones anteriores y se encuentran en una relación de poder donde no tienen el control de sus vidas, son terceros quienes determinan lo que se puede o no se puede hacer. Y con estos espacios cada personaje tiene una relación determinada que nos muestra más profundamente lo que los personajes buscan contarnos y la discusión que buscan crear.

La mujer sola siente una mezcla de temor y desprecio frente al espacio. Este departamento-prisión es lo que existe, es lo que es y no se puede modificar. Ella no se siente cómoda de estar donde está, pero se ha resignado a vivir allí con un arraigado sentimiento de culpa. Para sí misma, su condición actual es lo mejor que le puede pasar y se auto convence de que no hay otra salida para ella y sus incontrolables impulsos. La relación con su casa es compleja, sin embargo, cuando vamos avanzando en la obra podemos escuchar de su propia boca cómo se obliga a acomodarse y tratar como algo normal su situación actual. Habla y nos revela la verdad, una verdad casi irrompible: ha aprendido a amar sus barrotes, a conformarse con lo que tiene, con lo que se le impone, con lo que se espera de una buena mujer. He aquí el sitio del castigo, el purgatorio de los pecados, la correccional efectiva donde yacen personajes que parecen ser parte de esta arquitectura.

La casa, para *Zabalita*, es el lugar donde no es bien recibido si no cumple las posesiones mínimas que un verdadero hombre debe tener: esposa, dinero e hijos. Siente la nostalgia de no tener una casa a donde pertenecer, una casa de donde ha sido expulsado por tres veces y le recuerdan que no es lo suficientemente bueno para ser parte. En la unidad específica, la casa es el lugar donde tiene una esposa que ahora puede obedecerlo y darle lo que se merece, un respeto que anhela obtener y que nadie le puede quitar. No obstante, termina siendo el lugar que lo mantendrá bajo el dominio de su esposa y sometido a sus designios económicos; se vuelve—al igual que en las otras obras—en la prisión que subyuga a unos y da poder a otros.

Por su parte, Clavija Pospónima en *La Anacoreta* pasa del hastío de cargar su casa por un largo camino, a la tristeza por saberse observada, juzgada y criticada por su padre, presencia fija que a modo de monumento recuerda que la niña no es suficiente para un mundo donde la imaginación y la fantasía no tienen cabida. La relación de los distintos

personajes con el escenario es el de libertad, el de expresar sus ideas, reclamos y temores sin temor.

Patricio en *SoloSoloSolo*, finalmente, tiene una relación de desprecio con aquella casa que está cargada de recuerdos, desde donde solamente puede ver el exterior por una pequeña ventana que abre a escondidas de su padre. De una obediencia que lo van lastimando física y mentalmente a través del silencioso mandato de un padre que—similar al padre de Clavija Pospónima— se nos muestra inerte, inamovible y eterno.

Monólogo	Lugares	Relación
Sola	Departamento	Temor Desprecio
El Estupendo Matrimonio del Zabalita	Casa	Nostalgia Anheló Decepción
La Anacoreta		Tristeza Hastío
Solosolosolo		Desprecio Obediencia

Tabla 8. Relación de los personajes con los espacios

La relación que tienen los personajes con sus casas es de rechazo; el desprecio o la desilusión ante estas se hace reiterativo y en conjunto mantienen la lógica con el significado del mismo, es decir el lugar de castigo, prisión, control, encierro y dolor. Con esta casa, cada protagonista se vincula de manera traumática; inclusive María desprecia su departamento, aunque termina sometiéndose a este y El Zabalita termina huyendo decepcionado de lo que su casa ahora significa. Un espacio en la que el hastío, el temor y la decepción son las razones por las que cada uno quiere huir.

Una vez analizadas las acciones de la unidad climática y revisado el contenido que cada obra pone en escena; extraídos los términos que se repiten en cada monólogo y determinados los espacios en los que las historias se desarrollan, es momento de pasar a resumirlos de manera ordenada, dejando en claro la relación que tienen entre sí.

En resumen, la *casa* es el espacio por defecto donde los personajes viven, una casa que se asume como un espacio *polisémico* que puede asemejarse, en ciertos casos, a una institución de reclusión—castigo, vigilancia, control, encierro, dolor— y con la cual los personajes establecen una relación de *rechazo*. Dentro de esta casa/prisión se vuelve recurrente la discusión acerca de la figura del *padre*, del *control* ejercido por este o por

los demás, el *deseo* que se reprime, la búsqueda de la *libertad* y los *roles* que hombres y mujeres asumen en su familia. Vincularemos todos estos hallazgos a las categorías familia, género y poder y ampliaremos esta discusión nacida de los espectáculos teatrales.

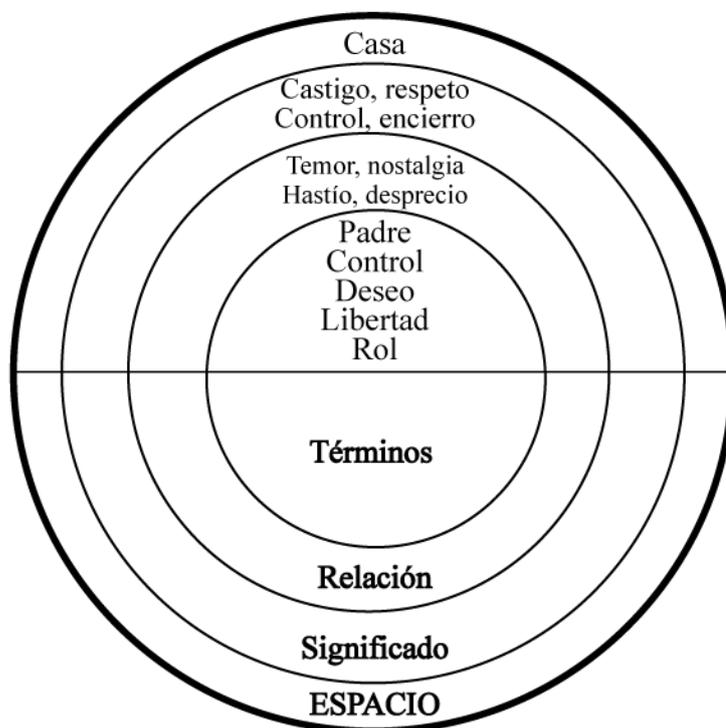


Figura 13. Sistematización de la información nacida del análisis de los monólogos. Gráfico propio.

Para terminar este capítulo haré una conexión de los hallazgos y asociaré los términos nacidos del análisis de las acciones con un término que apareció en la época romana que hacía referencia a un propietario y cuya figura se repite en los monólogos, el padre. Este se ha determinado como una figura determinante de la familia y está relacionada a la del término latino *Dominus*, mismo que en la época medieval sería traducido a señor y en España sería la base del título don. Este señor ejerce sobre el resto del grupo una dominación que se legitima 1) por asumir que las reglas impuestas por él son racionales o lógicas o, 2) porque las reglas o conductas que se ordenan tienen una carga histórica basadas en la cotidianidad y las tradiciones.

En *La Anacoreta* el dominio del padre se asume como algo tradicional y nadie excepto Calvija Pospónima critica la estructura familiar existente, para ella no es lógico obedecer y soportar los maltratos del padre, no lo legitima sino que lo ataca frontalmente. En *El Estupendo Matrimonio del Zabalita*, el protagonista busca imponer su dominio sobre su esposa por entender que es la manera correcta en que se deben hacer las cosas, hay una lógica en lo que dice, así lo entiende él y esto lo hace apoyado en una creencia

basada en las tradiciones de su época; aunque como vemos no existe un solo esposo que domine a su esposa en esta historia específica: su hermana domina a su cuñado, su madre vive sola y su esposa lo domina a él. En *La Mujer Sola*, María asume las decisiones de su esposo como coherentes con sus acciones cometidas, y se somete a lo que él le dicte, se vincula a la primera manera de legitimar el dominio sobre ella. Su esposo tiene la razón además de tener el peso de las costumbres de su lado. Patricio en *Solosoloso* acepta el dominio del padre y lo obedece al pie de la letra. Conocemos por la historia que su madre tampoco pudo liberarse del control de su esposo y este legado continúa con su hijo, la tradición de este dominio se ha arrastrado desde hace tiempo atrás y es este peso el que le cuesta quitarse de encima al protagonista.

Este dominio ejercido por el Señor busca crear una domesticación sobre sus miembros. Modificar sus conductas para que se internalicen en los sujetos y puedan transmitirse de generación en generación. Una cadena que busca romperse en el clímax del conflicto de las historias seleccionadas y que ponen en crisis este dominio y domesticación que logran resolverse a favor o en contra de los personajes.

Capítulo Tercero

Hacia una discusión de familia, género y poder en el monólogo teatral

1. La familia, la casa y el padre

Los monólogos ponen sobre la mesa la idea de la familia como el principal represor de los miembros que los conforman, a la casa como el espacio por defecto donde los individuos se desarrollan y la similitud de esta con la prisión y al padre como el gobernante de este microrreino que sigue sus mandatos. Se relaciona a estos tres conceptos—familia, casa y padre— por considerarlos inseparables y a veces sinónimos. El padre en los monólogos es la familia, y la familia es la casa, la casa es la prisión y la prisión es el padre. Este triángulo nos presenta una estructura intercambiable donde al decir padre podemos referirnos a la familia y cuando decimos casa podemos relacionarla a padre, lo que constituye una serie de este tipo: familia-casa-prisión-padre.

La categoría familia es la unidad fundamental de crianza y cuidado del ser humano desde su nacimiento; donde se forma, educa y adquiere sus características de personalidad, rasgos culturales, preferencias e ideología. Para el caso específico de nuestras historias nos sirve la definición que Gutiérrez-Alviz y Armario (1982) plantean:

Originariamente [familia] significaba la servidumbre bajo el poder del jefe de la casa, comprendiendo tanto los individuos libres (*liberi*) como los esclavos. Con posterioridad, significa, de una parte, el conjunto de esclavos, y de otra (a veces unida a pecunia), el patrimonio. Al propio tiempo, en su sentido más técnico y clásico, designa el conjunto de personas libres sujetas a la potestad del *paterfamilias*. (245)

Todas estas palabras relacionadas a la familia—servidumbre, esclavo, patrimonio, personas libres, *paterfamilias*—se vinculan directamente a la figura del padre del que hablan los monólogos bajo estudio y no pueden separarse del mismo, posteriormente retomaremos su figura y la desarrollaremos con mayor profundidad, por ahora nos quedaremos con que una familia es un conjunto de personas sujetas a la autoridad del *paterfamilias*.

De manera tradicional, estos grupos están conformados por un hombre y una mujer que han contraído matrimonio, han tenido hijos y viven en la misma casa (Stewart 2010, 8-10), también denominada familia nuclear (APA 2010, 575). Clavija Pospónima, sin embargo, comparte su casa con a su padre, madre, hermano, e incluso una tía. María, vive con un esposo su hijo y su cuñado. El Zabalita vive con su hermana y su cuñado. El caso de Patricio es el de una familia monoparental donde el padre ejerce, más que las

actividades de cuidado, las de control y corrección. Estas familias están más relacionadas con la denominada familia extensa, que permite incluir a personas con las que mantenemos una relación de parentesco, pero más allá del círculo nuclear (575), que Stewart (2010) distingue como familia no tradicional (9). Un elemento recurrente de esta familia es la presencia de un padre—o esposo que ocupa el mismo rol— que encabeza el grupo, sea cual sea la forma o composición de este; y alguien subordinado al mismo, que en los monólogos son los protagonistas de la historia.

Yendo más allá de la estructura familiar a la que corresponde cada caso, lo importante es resaltar que los monólogos nos están mostrando familias rotas, desestructuradas y llenas de vacíos. Aquí cada familia es la institución que, en lugar de apoyar a sus miembros, los empuja al sufrimiento y al desequilibrio, las relaciones que engendra no son sanas y, al contrario, son el origen de la represión que cada uno de ellos ejerce sobre sí mismo. Cada historia nos muestra que las familias van creando recuerdos traumáticos que viven permanentemente en la cabeza de los protagonistas que estos buscan borrar, entender, enfrentar o perdonar.

Estos recuerdos de los que hablamos están relacionados al abuso familiar, “la violencia que incluye el abuso emocional, psicológico y físico de miembros de la familia por parte de otros miembros de la familia” (Bernardes 1997, 73). Violencia que se genera en el centro de las relaciones humanas filiales y determina el lugar que ocupa cada persona en esta estructura humana, a través del dominio de unos sobre otros. Cada una de las historias repiten este patrón, cada una desde su visión específica recrea los resultados del abuso familiar y genera una respuesta ante este obstáculo, un conflicto que se soluciona de distintas maneras, lo que evidencia que el teatro puede mostrarnos las posibilidades de pensamiento que impulsan al ser humano a hacer lo que hace. El teatro es un espacio para observar historias y construir marcos de pensamiento. Una obra es una tesis sobre algo específico, la hipótesis que se comprueba con acciones realizadas en un espacio y con el aporte del público que observa. En este caso las ideas están relacionadas a lo nocivo de las familias cuando están gobernadas por personas que aplican un modelo represivo sobre los demás miembros del grupo.

Arribas González en su tesis doctoral denominada *La familia como institución represora* dice:

Las personas en cada una de sus interacciones sólo manifiestan parte de sus posibilidades, y a veces es realmente la familia la que coarta e impide la capacidad total de expresión del individuo; la familia como sistema multiindividual dentro de la familia extensa, del vecindario y de la sociedad, puede engendrar tanto los apoyos como los problemas del

individuo en relación con los otros; la normalidad es cuando la familia es fundamentalmente un apoyo, y la anormalidad cuando es fundamentalmente un problema (367)

Y en concordancia con esta familia ‘anormal’ (aunque no poco común) que oprime a los individuos que forman parte de esta, se encuentra la casa como la estructura física donde la familia existe y que mantiene a cada persona en su lugar. Esta afirmación nace de las reflexiones de cada monólogo, donde la casa no es el lugar de protección sino aquel donde los temores se agudizan y la figura del padre se hace presente ya sea como aquel que dice qué hacer o como aquel agujero negro que succiona los deseos de los hijos y los mantiene en su órbita. María desprecia su casa, Clavija la rechaza, a Patricio la casa le atemoriza, lo hastía, para el Zabalita la casa se desea pero no se obtiene; en la casa se es encerrado o se es expulsado.

En el monólogo *SoloSoloSolo* y *La mujer Sola* el encierro es concreto, los personajes lo viven de manera material y visible. El límite son las paredes de las cuales no pueden salir sin la autorización o muerte del dueño de las llaves. Patricio en base de las instrucciones de su propio padre, elimina al carcelero para poder huir de ese lugar, así quede permanentemente marcado. Para María, por su lado, su escape es imposible y esto se nos muestra por la línea de acciones que ella ejecuta, donde paso a paso va aceptando su vida; no luchará más para salir de esa casa y al final agradecerá la protección que las cuatro paredes le ofrecen. La complejidad del encierro del que hablan las obras va más allá del cuerpo y se prolonga hacia la mente, ese lugar donde no hay otro carcelero que ellos mismos. María no necesita que su esposo esté presente físicamente para obedecerlo, se repite en voz alta que se merece el castigo que está viviendo y de este modo es ella quien se vigila a sí misma. Patricio tampoco necesita escuchar una orden para obedecerla, sabe dentro suyo lo que debe hacer, cuándo hacerlo y cómo hacerlo. Ambos están aprisionados y este encierro es efectivo al estar en su cuerpo y su mente, asegurándonos que no existe prisión que no someta al cuerpo y a la mente por igual.

Esta prisión de cuerpo y mente la notamos con Clavija Pospónima, ella carga su familia, somete a su cuerpo, lo reprime, lo castiga con el peso de los otros, y al sacar los objetos de las maletas destruye la familia que la acompañaba de manera simbólica, se deshace de los recuerdos, deshace la casa, destruye la prisión y se abraza de la liviana soledad para continuar con su existencia. Fuera de la casa ahora estará expuesta a un mundo donde ya no hay nada que la proteja o que la limite, que es exactamente lo que ella está buscando; ser vulnerable, seguir su camino y quitarse el peso de los recuerdos.

Para María la casa es la institución represora que reforma la conducta y busca producir una mejor esposa que se aleje de su vida ‘criminal’ y pueda cumplir su rol de esposa y madre con comportamientos femeninos ‘correctos’, al igual que aquellas prisioneras que menciona Angela Davis¹⁷ en su libro *¿Son obsoletas las prisiones?* (2017, 76). Donde lo único que le queda a esta mujer es quedarse callada y alejada del mundo, un silencio que elimina la posibilidad de hablar mientras niega también el derecho a poder elaborar una reflexión sobre el “crimen” cometido y sobre la propia vida (Bravo 2015, 80). María solamente con la vecina puede hablar de lo que ha hecho, pero ya es tarde, la conclusión a la que llega es que merece su castigo; demostrando que la tortura ha sido efectiva.

Siguiendo esta idea de usar al silencio como tortura está Patricio, quien tampoco habla, su voz ha sido secuestrada por un padre que le ha dejado con una pierna rota y sin palabras que decir de por vida. Su padre—el que no deja de hablar y adoctrinar—es el guardia que controla los movimientos y acciones de él. Esta función de guardia lo comparten el padre de Patricio, el padre de Clavija Pospónima—que vigila y juzga—, el esposo de María—que controla sin siquiera estar presente—, y la hermana, el cuñado y la madre del Zabalita, que lo expulsan de casa.

El Zabalita, para hablar de la casa, nos la muestra como aquel espacio donde él es un paria indeseable del que su familia quiere deshacerse. Su cuñado y hermana lo expulsan de su casa, su madre no lo quiere en su casa en Loja, su novísima esposa lo destierra de su casa en Quito. Esta expulsión lo obliga a desarrollar estrategias para sobrevivir en otros lugares. La casa es el objeto de lujo que unos pocos poseen y Zabalita desea, que contiene los afectos a los que él no puede acceder, el apoyo que busca, la vida que dice merecer.

Habíamos definido y hablado de la familia y dejamos en pausa algunos aspectos que se relacionan con el *padre*, quien en el primer capítulo fue definido como cabeza de una familia. Ahora diremos que el padre en los monólogos se asemeja directamente a la

¹⁷ Angela Davis nació en 1944, en Alabama, al sur de los Estados Unidos. Vinculada a un caso de homicidio, pasó casi dos años presa. Y fue la lucha popular lo que la arrancó de la cárcel, y lo que derrumbó la causa armada con la que se intentó destruirla obteniendo apoyo de artistas como Los Rolling Stones, John Lenon, Pablo Milanés. El 4 de junio de 1973, Angela fue declarada inocente en el juicio al que fue sometida. Había pasado 18 meses de injusta detención. Angela Davis denuncia—en este libro y a través de sus luchas social y política—aquello que, quienes conocen el mundo de la cárcel como militantes, familiares de personas privadas de libertad, presxs o ex-presxs, docentes en contextos de encierro, saben de múltiples modos: que *el encierro no resuelve ningún conflicto*. Que allí, en los pabellones, las celdas y los buzones de castigo, solo hay dolor y que si hay algo hermoso para hacer en el mundo, es luchar por disminuir ese dolor (Cesaroni citada en Davis 2017, 1-4, énfasis añadido).

figura que representaba el pater familias romano, aquel que era entendido como la autoridad máxima de su casa.

[El pater familias es un] ciudadano sui iuris [persona libre], *varón* que goza de total autoridad en su *domus* [casa] aunque no tenga hijos. Generalmente es persona que no tiene ascendientes vivos por lo que no está sometido a potestad alguna, teniéndola él plena sobre los hijos, *mujer in manu* [hija de su marido] y demás personas sometidas a su potestad; a su fallecimiento sus *filii familias* [hijo de familia] se transformarán en paterfamilias de diferentes núcleos familiares (Gutierrez-Alviz y Armario 1982, 519, énfasis añadido).

Esta definición extraída del derecho romano se aplica a la perfección a la realidad que las historias van trazando y se contraponen a aquella necesidad que los seres humanos tienen, ya no solo un amo o dueño sino un cuidador afectivo.

Padre se deriva de la palabra latina *pater*: un hombre que ha engendrado un hijo, un padre varón o una persona que asume la responsabilidad de proteger, cuidar y criar. Es solo desde principios de la década de 1980 que ha habido un enfoque público y profesional en el uso más afectivo del término padre: proteger, cuidar y nutrir a los niños. (Ponzetti 2003, 660)

Sin embargo, este lado afectivo en los padres de los monólogos estudiados no aparece y, muy al contrario, estos siguen desarrollando el rol que fue establecido durante el siglo XVII donde su fuente de poder y autoridad era la *propiedad* y el control de todos los bienes familiares, incluyendo la tierra, las esposas y los hijos; el crecimiento moral y espiritual de sus hijos y, por lo tanto, de su *disciplinamiento*. Poder que tuvo sus crisis en los siglos posteriores en los procesos de industrialización, luchas sociales, reivindicaciones y movimientos obreros, pero que sin embargo continúa vigente hasta nuestros días (Ponzetti 2003, 660-1, énfasis añadido). Los términos propiedad y disciplina resultan interesantes de revisar, pues nos muestran que para este tipo de padre los hijos son cosas, bienes o incluso sirvientes que no merecen afecto sino solo disciplina y desprecio. Esto tiene coherencia con la primera definición que vimos de familia donde los miembros de la familia también podían ser entendidos como la servidumbre, los esclavos o el patrimonio del padre, asemejándose a las relaciones humanas presentes en los monólogos revisados, donde el dueño es el hombre que determina el destino del resto.

En la obra de *La Mujer Sola* el padre no está presente, pero en su lugar encontramos a un esposo que asume el mismo rol de autoridad alineado a la idea de pater familias. Para él su esposa es una ‘hija de su marido’, una persona que debe ser criada, educada y corregida, y que jamás podrá encabezar su propia familia ni decidir sobre esta. Así la vemos en la obra, como la esclava que limpia, la servidumbre que cría, que engendra y que obedece. Que debe conformarse con lo que su marido le dé porque es él

quien sabe realmente lo que ella necesita. Es ella una niña inmadura en brazos de un padre-esposo que la somete e ‘instruye’ al mismo tiempo.

Este mismo modelo es aquel que el Zabalita quiere replicar en su propia y nueva familia. Este personaje es el esposo sin una descendencia que lo respete u obedezca; él busca respeto a través del dinero al que su esposa le daría acceso, pero que no logra obtener. El deseo de descendencia de este personaje queda claro al momento en que muestra su decepción al enterarse de la imposibilidad de Fidedigna para tener hijos, esto sumado a que entiende que jamás podrá acceder a todo el dinero que soñaba y esperaba le sirva para ganarse el respeto de la sociedad a la que pertenece.

En esta discusión sobre el padre, el caso de Clavija Pospónima plantea un pequeño contrapunto cuando en el clímax de la discusión con su padre, quien en lugar de ridiculizarlo hasta el extremo y humillarlo, se detiene y acepta con un simple gesto que la culpa de lo que ella es no solo le corresponde a su padre, sino que ambos comparten características propias de seres humanos imperfectos. Este auto análisis nos lleva a pensar que a pesar del aparente desprecio a su padre, ella sabe que jamás podrá alejarse de lo que ambos son y que le guste o no, mucho de él yace en ella.

Patricio también es víctima de esta manera vertical de ejercer la paternidad y a la vez es el eslabón roto que no continúa el legado de maltratos y abusos. Cuando al final de la obra el personaje entierra un zapato de bebé, lo riega y lo abraza, nos está diciendo ‘haré lo que mi padre no hizo, ahora estás a salvo, yo voy a cuidarte’. Este cuidado se puede referir tanto a sí mismo como a los hijos que podría tener en el futuro, a una infancia que será protegida, a la inocencia que parece perdida, pero que siempre puede volver a cultivarse.

La familia, encabezada por la figura del padre, es el obstáculo de los objetivos de los personajes y la causa que justifica sus acciones en escena; el personaje reacciona por razones específicas y en su camino comete un ‘delito’ o falla que merece un castigo; la familia—que existe en los límites de la casa—señala, acusa y sanciona dicha falla, y además ejecuta el castigo; el personaje emprende su escape y en este conflicto gana o pierde.

Más allá de las ideas que nos vienen al momento de observar los monólogos y el proceso que desarrollan para mostrarnos sus ideas, lo que importa es la huella viva que estas nos dejan y el susurro reflexivo que nos impregnan.

2. Género, roles y deseos

Como segunda categoría en la que nos detendremos a reflexionar es el *género* que determina un grupo de *roles* dentro de la familia, donde el *deseo* de sus integrantes se reprime o se controla. Para entender la relación que se busca establecer empezamos definiendo la categoría género:

El género es una categoría social dicotómica que prescribe comportamientos, actitudes, sentimientos y otras características como apropiadas para un hombre o una mujer. Es decir, conocer el género de un individuo nos permite colocarlo en una categoría social distinta (masculina o femenina) y luego juzgar sus comportamientos en función de nuestras expectativas para esa categoría (Ponzetti 2003, 723).

El género es primordial al momento de establecer nuestro comportamiento y será la marca identificadora con la que viajamos toda nuestra vida. Los debates alrededor del género nos llevan a pensar en lo arbitrario del mismo y en la limitación que puede darse cuando lo asemejamos al término sexo. Ambos se utilizan de manera intercambiable, pero distan de ser lo mismo o de abrazar las complejidades de las realidades vividas por los seres humanos. Mientras el sexo habla de las características anatómicas y fisiológicas de las personas, el género habla de las relaciones y expectativas que una sociedad tiene sobre el comportamiento apropiado de un hombre o una mujer. (723). “Palabras como «femenino» o «varonil» y «masculino» o «femenino» se consideraban que no estaban conectadas con el sexo biológico de una persona, sino que describían características culturalmente variables” (Archer y Lloyd 2002, 17) y en estas variables se desenvuelven los personajes que no asumen las características que se les determina en su época y espacio físico específico—la casa—sino que se escapan al mismo—aunque sea de manera momentánea—y son la muestra de que hay otras maneras de vivir aunque, casi siempre, estas serán castigadas y corregidas para que quien las cometió sea aceptado nuevamente en la sociedad o familia a la que pertenece.

Hablando de género, Patricio y El Zabalita se identifican como personas masculinas, que coordinan su sexo con su género—al menos en parte—donde aparentemente no hay un conflicto de identidad, pero sí una disputa de los roles. Zabalita no quiere mantener a nadie, quiere ser ‘mantenido’, Patricio no quiere ser el ‘macho’ solo quiere jugar y cultivar sus flores. Y decimos que su sexo y género están alineados en parte porque indudablemente no cumplen el canon deseado y asumen características que el resto entiende como infantiles o poco masculinas. Esto les vale el señalamiento por parte de su familia que los tratan como personas defectuosas que no merecen respeto o dignidad.

María se asume como una mujer femenina, su género nos queda claro, pero su rol de madre que cría y amamanta está en crisis y ella no quiere aceptarlo como su destino. Cuando da paso al disfrute de su cuerpo, evidencia aquello que no había podido mostrar y había ocultado de manera dolorosa, el deseo de ser una mujer alejada de la maternidad que disfruta el sexo sin fines reproductivos, el sexo por placer.

Clavija merece un punto aparte al haber sido construida desde la técnica clown donde, a pesar de que un personaje nos dé las pistas para asumirlo como de un género específico, de hecho, está más cerca de un género neutro (APA 2010, 615). El clown no entra en las categorías sexo-genéricas de macho-hembra, hombre-mujer, masculino-femenino, sino que juega en la ambigüedad y la androginia de su existencia, sin embargo, puede interpretar personajes que sí se identifiquen como hombre o mujer y asuman las características acorde a su género.

Del género masculino, femenino o neutro pasamos a describir los roles que se desprenden de estos. El rol de género lo entendemos como la expresión pública del género es decir, todo lo que una persona dice o hace para indicar que es hombre o mujer (Ponzetti 2003, 728).

María como mujer casta y virtuosa que debe obedecer al esposo y cumplir su rol de servicio falla y da paso a una mujer que goza del placer en un adulterio escandaloso con un menor de edad. Su rol de madre, como ya dijimos, se desdibuja para ceder al placer del sexo que acaba de descubrir y al que recurre de manera constante hasta ser descubierta. Está negando aquello que se la ha mandado ser y hacer, “agrediendo” al grupo al que pertenece, es decir su familia y la sociedad. “Ensucia” el nombre del esposo que queda como aquel que tampoco cumple su rol de hombre y deja que su mujer haga lo que quiera, que no la controla como debería. Ella debe ser la madre protectora, cuidadora, silenciosa y obediente pero desborda estas tareas. Esta reproducción de los roles familiares la vemos reforzada por el rol que cumple su esposo en su vida, pues es este quien trabaja, provee y decide sobre ella; mantiene los roles masculinos y femeninos en su lugar (Finkel 1997, 73-4). Él ocupa el rol externo mientras ella el rol interno, él es el ser visible y ella el ser oculto, la compañera del marido.

Las mujeres aprenden roles básicamente familiares, reproductivos, pertinentes a los lazos personales y afectivos. Los roles masculinos, en cambio, están definidos en nuestra sociedad como no-familiares. Aunque los hombres se interesan por ser padres y esposos -y la mayoría de ellos desempeña alguno de estos roles a lo largo de su vida-, la representación social de la masculinidad no se asienta en los roles familiares sino extrafamiliares, especialmente laborales, en la organización de la producción (Burin y Meler 2010, 80-1).

Y en relación con este rol extrafamiliar, el Zabalita fracasa notablemente al no tener trabajo, ni dinero, ni casa; falla como proveedor autosuficiente y padre de familia y, de hecho, busca que su esposa sea quien lo mantenga. Enfrenta el rol que le pertenecería como hombre al no intentar tener un trabajo y ser económicamente productivo o, peor aún, tener un patrimonio o alguien que lo respete. Tomando en cuenta las palabras antes mencionadas de Burin y Meler diremos que la masculinidad que debía estar asentada en la capacidad de producción económica de un hombre que quiere asegurar socialmente su estatus, no está presente en este personaje. Es casi un mendigo que se las apaña para sobrevivir al día, situación de la que está harto y emprende una tarea que se le hace desconocida y complicada; contraer matrimonio, “desflorar” a su esposa, tener hijos, tener dinero y gobernar su casa. Tarea de la cual termina huyendo para volver a su estado previo.

Como ya mencionamos, en el monólogo *La Anacoreta* el género de Clavija y el de su padre resultan importantes, pues el segundo sigue siendo aquel hombre que domina y es dueño de toda la familia. El personaje es una niña a la que no se le permite serlo y a la que se le quiere arrebatar su infancia para imponerle el rol de hija que ella no entiende ni quiere asumir. El género de su padre lo hacen asumir el rol de protector y educador, es la voz de la razón y la lógica que sabe de lo que se trata la vida y menosprecia las ideas de una niña que aun debe crecer, madurar y dejar de jugar.

Por otro lado, cuando el padre de Patricio lo golpea en *Solosolosolo*, lo está castigando por fallar en seducir a una mujer y por eyacular en sus pantalones, por no ser un hombre ‘hombre’, por dejar en evidencia su poca masculinidad, por no poder cumplir las conductas que un hombre debería tener (APA 2010, 801) y, por ende, dar paso a que los demás personajes pongan en duda la masculinidad de su padre, cosa que resulta intolerable y justifica la posterior violencia. Este rito de iniciación sexual fallido da paso a otro aún más doloroso que también está relacionado a ‘ser un hombre’, es decir a tener el valor de matar—así como su padre hizo en su tiempo—, específicamente, matar a su padre y asumir el liderazgo de la familia. Virilidad, hombría, coraje, masculinidad tóxica, como sea que lo nombremos, estamos haciendo referencia a una forma específica de comportarse en la sociedad. Un rol que Patricio no desea asumir y por lo que está dispuesto a pagar las consecuencias. En palabras de Rita Segato (2018, 48) podríamos decir que Patricio está faltando a las dos características de la corporación masculina a la que él pertenece y debe respetar, es decir la fidelidad al grupo y sus miembros donde es necesario anular todos los valores o intereses que no benefician al resto y que además

mantengan clara la estructura jerárquica que mantiene su funcionamiento. Esto a través de la repetición de modelos de conducta que le permiten mantener un status que es validado por sus integrantes. Al incumplir estas dos condiciones, se hace acreedor a un castigo que corrija el ejercicio de su rol como hombre.

La existencia de estos roles de género obliga a una modificación de la conducta y a un redireccionamiento de los deseos para cumplir el mandato social. El *deseo* está presente en los monólogos de distintas maneras, ya sea conectado o alejado al plano sexual pero siempre vinculado a las necesidades humanas. El deseo entendido como la pulsión hacia algo que se apetece o se necesita de manera vital (Real Academia Española 2014, 3089), está relacionado a los seres humanos de nuestras historias como aquello por lo que luchan. Este deseo del que se habla en cada obra es, a sumas, la *libertad*, ese deseo que acompaña a los personajes y los lleva a hacer lo que hacen a lo largo de sus historias para cambiar su realidad y permitirse ser quienes quieren ser.

La cuestión consiste en saber si no hay otra manera de ver y practicar las cosas, si no hay medios de fabricar otras realidades, otros referenciales, que no tengan esa posición castradora en relación con el deseo, que no atribuyan esa aura de vergüenza, ese clima de culpabilización que hace que el deseo sólo pueda insinuarse, infiltrarse secretamente, ser vivido en la clandestinidad, en la impotencia y en la represión. (Guattari y Rolnik 2006, 255)

Y dentro de estos roles, el deseo se ve ocultado o borrado a propósito. Retomamos la idea del pensamiento moralista religioso donde la mujer concibe sin pecado, sin contacto carnal y representa los valores que se deben mantener. María—cuyo nombre no parece coincidencia sino un guiño al relato bíblico fundante de la familia—rompe estos márgenes y descubre un mundo donde el sexo es deseable, espontáneo, apasionado y placentero. Placer que su esposo no tolera y lo lleva a vivir con una mujer que no lo ama ni desea, antes que dejarla libre y ponerse en evidencia como aquel hombre que no puede controlar o corregir a su esposa.

El Zabalita desea, como ya lo vimos en su análisis específico del capítulo anterior, una familia, un conjunto de personas que le pertenezcan solamente a él. Este deseo nos podría parecer egoísta, pero nos sirve para señalar que aún existe y no solamente en el teatro. La referencia al mundo real se nos hace innegable y nos ayuda a pensar en nuestros propios deseos y su origen. Llevando, de manera velada, a reflexionar si los deseos que tenemos nos pertenecen o si los hemos heredados por nuestros padres.

Clavija desea despojarse del peso que lleva a sus espaldas, peso que incluye a su familia y los recuerdos relacionados con estos para así obtener la libertad de ‘flotar’ y

tener una vida ligera. Esta libertad, podemos entender, es algo que está debajo de todo aquello que nos hemos colocado encima con el paso del tiempo y cargamos permanentemente. Peso del que solamente luego de enfrentar a todo lo que contiene podemos dejar de lado.

Para Patricio, en el monólogo *Solosoloso* el deseo es aparentemente simple, escapar de lo que su casa significa para ser quien es. Quiere un padre que lo ame, pero al saber que no lo podrá conseguir en esta casa oscura que no abre sus ventanas, busca huir, aunque no se atreve finalmente. Su deseo se complejiza, pues se divide entre ser un buen hijo y cuidarse a sí mismo. El deseo para Patricio está oculto para sí mismo y lo descubrimos muy lentamente de acuerdo con los conflictos que el personaje va superando poco a poco. En la unidad climática, él no desea matar a su padre, aunque sabe que este le hace daño; no desea dejar solo a su padre, aunque, aparentemente, podría hacerlo, no desea abandonar su casa donde creció, aunque realmente la desprecia. Y en esta dificultad para concretar o definir sus deseos yace un montaje tremendamente humano, lleno de contradicciones e injusticias que nunca se reparan y deseos que se obtienen pero a un alto costo.

El género es asumido por los personajes—como ya quedó claro en nuestro análisis—como el lugar desde donde existen en escena y desde donde critican los dictámenes sociales que se les impone, aunque nunca logren escapar de su realidad por completo. Existen unos roles frente a los cuales se posicionan para decir que no están de acuerdo, que están dispuestos a pagar el precio de romper las reglas, y que el deseo es aquel que impulsa sus vidas, es el norte a donde quieren llegar. Se permiten sentir, disentir, confrontar, sufrir, escapar.

El peso del modelo de masculinidad es evidente en las historias y es recurrente el uso de la violencia como regla para dominar al resto y dejar a la mujer como una persona de segunda. Se busca mantener el lugar del hombre como regla del mundo y como aquel que perpetúa una manera concreta de asumir el género y expresarlo en los roles relacionados.

La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa en una escala de tiempo de gran profundidad histórica entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía. Las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable, ya que la organización corporativa de la masculinidad conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares y también opresores, y encuentra en aqueellas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones. (Segato 2018, 15)

Los deseos buscan ser alineados con las imposiciones de esta masculinidad que existe de manera transversal para darle una forma que no cuestione las características del mundo. Se ha naturalizado el binarismo del género, los roles respectivos y por ende los deseos adecuados a un hombre o una mujer homogéneos: maternidad, cuidado, respeto, dominación y obediencia.

3. Poder, control y libertad

Como categoría final de análisis tenemos al *poder* como aquel ejercicio que engendra un *control* sobre los otros y suprime su posibilidad de *libertad*. Esto basado en las propuestas que los monólogos realizan y la evidencia tangible extraída en el capítulo anterior, que demuestran que el poder es el fruto de las relaciones intrafamiliares donde por medio de los roles de género se fijan cuotas de dominio de unos sobre otros. “Los científicos de la familia definen el poder en términos de quién es capaz de influir en otros para que se salgan con la suya en la familia, y quién es capaz de impedir que otros obtengan sus deseos” (Ponzetti 2003, 1259).

Tomando en cuenta los monólogos estudiados, se estarían utilizando dos tipos de poder en las relaciones familiares, el *poder legítimo* y el *poder coercitivo*, el primero habla de la creencia de los miembros de la familia de que el padre debe controlar a la misma y otros familiares también pueden o no ejercer control sobre otros miembros; y el segundo pone su énfasis en el uso de la fuerza física o psicológica para imponer a toda la familia los mandatos de un solo miembro, rompiendo cualquier oposición que pueda presentarse (French y Raven citados en Ponzetti 2003, 1260). Esta dialéctica entre lo legítimo y lo coercitivo son el péndulo que conduce a asumir que el otro merece el poder que tiene y, por ende, se justifica el dominio sobre los miembros de la casa que encabeza.

Clavija Pospónima se burla del poder que representa su padre. Usa la fuerza para escapar de este poder que él ya posee y lo toma para sí misma. Como ya dijimos al inicio del acápite, el poder sirve para permitir que los deseos se cumplan, por lo que esta categoría está estrechamente relacionada con los deseos y son fundamentales para su consecución. El poder se vuelve en nuestro análisis, fundamental para lograr satisfacer las necesidades personales y parece ser el requisito que los personajes buscan para autodeterminarse y liberarse.

El Zabalita intenta legitimar su poder mediante el mandato matrimonial que su esposa debería respetar, es decir el de someterse a su esposo, pero lo pierde frente a la fuerza de los ataques de su esposa quien por este medio asume el poder de la nueva

familia. Las relaciones de poder se invierten, pero siguen siendo legitimados a través de medios violentos y, frente a esta pérdida de poder, el Zabalita solamente puede huir. No se deja someter y pierde todo lo que esperaba obtener por no ser lo que deseaba. Quería el poder completo dentro del matrimonio y no se conforma con lo que su esposa le ofrece, un rol secundario que el personaje asume como las migajas de una hombría reducida a polvo.

María legitima el poder de su esposo quien, de hecho, ha usado medios violentos para lograrlo. Pasa de un desprecio hacia lo que su esposo le hace a asumirlo como lo que debe ser. Y esto tiene relación con todo lo visto hasta ahora, el asumir el rol de género, obedecer a la figura del esposo, identificarse con los roles femeninos y mantenerse oculta dentro de su casa al cuidado de su familia. Ocupando aquello que su rol dicta, como el receptor de los deseos masculinos, lo incompleto, lo que engendra y debe ser poseído.

Patricio es otro ejemplo del uso de la fuerza para liberarse del poder de su padre como recurso final. En estos dos últimos casos el poder del padre fue legitimado por los demás miembros de la familia y los hijos fueron las víctimas de este contrato masculino, quienes, además, asumieron la iniciativa de combatirlo y las consecuencias de esta lucha.

Esta lucha de fuerzas y poderes internos marcan las dinámicas familiares, los conflictos que nacen de la oposición de estas fuerzas donde el protagonista se enfrenta a este obstáculo que es el otro, son la esencia de la obra dramática y del teatro en general. En este marco, en la corta duración de los monólogos podemos ver comprimidos grandes lapsos de la vida, el uso de la coerción del poder, la legitimación del mismo, la reorganización del poder, y el establecimiento de los nuevos detentores. De lo que se trata es del uso intencionado de la violencia como manera de controlar y mantener las relaciones de poder tal como están. “La violencia familiar es utilizada por una persona en una posición de poder para crear dolor y miedo con el fin de controlar y oprimir, y para salirse con la suya en contra de la voluntad de la otra persona” (Abela y Walker 2014, 75).

Este poder obtenido por distintos medios, en nuestro caso específico sirve para seguir los mandatos sociales y controlar las conductas de los individuos. Ya habíamos mencionado a la casa como el espacio para observar y castigar, ahora ampliaremos esta idea y diremos que es, además, el lugar del control. Control y poder para nuestros autores son casi sinónimos pues ambos hablan de la autoridad o influencia sobre eventos, conductas, situaciones o sobre la gente (APA 2010, 299). Esta influencia profunda busca impregnarse en los otros e interiorizarse, ser parte orgánica del otro y transformarlo en

un ser obediente, cosa que solamente ocurre con María, quien ha consentido su situación y deja de luchar por su libertad, pero falla, aunque sea parcialmente, en los demás personajes revisados.

Esta interiorización es el triunfo definitivo de la norma social y del control, una vez que se han hecho parte orgánica del individuo no se puede escapar, pues la prisión ya no es la casa o los otros, sino uno mismo.

El control social se refiere a los mecanismos intencionales utilizados para regular la conducta de las personas que son vistas por otros como desviadas, criminales, preocupantes o problemáticas de alguna manera. Con el tiempo, las formas en que las diferentes culturas entienden y responden a diferentes formas de comportamiento problemático cambian y se modifican. La causa de los problemas puede atribuirse a la criminalidad, la desviación, la inmoralidad, la maldad, la perversidad o alguna combinación de estos (Innes 2003, 3).

Pero el control no es definitivo y se establece como una etapa de aparente estabilidad que el padre lucha por sostener a través de sus distintas estrategias y legitimaciones, pero falla en satisfacer y homogeneizar lo que cada personaje anhela. Es un deseo ilusorio que se va desvaneciendo en el transcurso de la historia. Los monólogos nos muestran la brutalidad del control y las posibilidades que los personajes hallan para escapar y ser libres.

Esto coincide con lo dicho sobre la función de la prisión, la de rehabilitar o reformar a los criminales que sacuden la normalidad de la vida colectiva, pues la infracción ejecutada con mala fe no afecta solo a la familia sino a todo el conjunto social al que pertenecen, a la gran familia conformada por innumerables familias. De este modo se identifican los comportamientos de riesgo para el bienestar común, actividad fundamental para los procesos de control del comportamiento antisocial (Donoghue 2010, 53). La familia es el principal observador y corrector de conductas, el estado le confiere esta función y para cumplirla debe, necesariamente, suprimir la libertad.

Es necesario determinar la complejidad del concepto libertad para entender desde qué punto de vista específico estamos hablando, en base a lo que los monólogos dicen. Beytía Reyes (2019) en su libro sobre el pensamiento de Ortega y Gasset sobre la libertad plantea de manera resumida las preguntas que fueron surgiendo a través de la historia referentes a la reflexión sobre este tema.

(...) ¿concierno la libertad al reconocimiento de una ley humana –que puede otorgar imparcialidad y ausencia de dominio interpersonal–, o más bien al rechazo de estas normas en virtud del seguimiento directo de la voluntad divina? ¿Implica la existencia de libre albedrío o puede ejercerse por medio de la aceptación del destino –que es algo determinado previamente a las decisiones individuales–? ¿Está establecida la libertad por

circunstancias sociales particulares –como el tipo de ley que rige a un determinado pueblo–, o más bien por condiciones humanas universales –como aquellas que garantizan la existencia de libre voluntad–? (29)

La libertad es compleja y así se expone en las historias revisadas donde se establece como la lucha de libertades múltiples. Para la familia (en los monólogos) la ‘libertad’ es aceptar la ley del hombre, donde el libre albedrío no existe realmente o, de hacerlo, tiene unos límites que se vuelven algo borrosos; para los personajes, en cambio, la libertad rechaza estas normas y la postulan como aquella condición universal donde la voluntad humana fluye sin el control de la familia. La libertad es lo contrario a la dominación, contraria a la estructura patriarcal impuesta. El dominio entendido como la réplica colonizadora que hurta los cuerpos y los deshumaniza para tratarlos como objetos, los unifica e iguala. Mientras el dominio invisibiliza la multiplicidad del mundo y la sintetiza de manera arbitraria, la libertad se opone a esta.

El patriarcado es, así, no solamente la organización de los estatus relativos de los miembros del grupo familiar de todas las culturas y de todas las épocas documentadas, sino la propia organización del campo simbólico en esta larga prehistoria de la humanidad de la cual nuestro tiempo todavía forma parte. Una estructura que fija y retiene los símbolos por detrás de la inmensa variedad de los tipos de organización familiar y de uniones conyugales. (Segato 2003, 15)

Clavija Pospónima y El Zabalita viven la libertad como el libre albedrío que se lleva desde la voluntad propia, desde las decisiones que no se rigen al control de las leyes de Dios o del hombre. Todas estas libertades tienen un punto en común por el que atraviesan—aunque sea de manera temporal—, la libertad propia, personal, individual que no se gobierna por terceros. Una libertad que existe y se valida por la propia acción de quien la busca y no porque alguien más lo aprueba, el poder entonces, habla de mandar sobre uno mismo y no necesariamente sobre alguien más. No se impone sobre el resto sino que beneficia a quien lo posee, un poder no basado en la fuerza o la violencia.

Para María la libertad pasa de ser aquella en la que acepta lo que el destino le ha determinado, para ser lo que su deseo le imponga, a, finalmente, ser lo que la ley del hombre le dicte. En esta libertad que ahora acepta y la sociedad determina finaliza su historia. Su capacidad para hacer lo que desea desaparece y la libertad ya no es su deseo. Ella ha vivido un proceso que la ha llevado a anular lo que es y lo que busca. Nosotros como público vemos este proceso y juzgamos si en su lugar haríamos lo mismo y sacrificaríamos nuestros deseos.

Patricio anhela la libertad, pero también anhela el amor del padre, para él la libertad no es fácil de obtener y yace en la encrucijada que nace entre aceptar la ley humana-divina y buscar la libertad de acción, el libre albedrío.

Y es que si bien la libertad nos puede llevar a la idea de que todos somos iguales en la sociedad a la que pertenecemos, o que nuestra libertad es igual a la de los demás, sería ingenuo no problematizar el hecho de que en efecto esto no funciona así, porque se estaría negando que aunque en teoría todos gozan de ciertas libertades, un grupo de privilegiados goza además de algunas libertades especiales (Bobbio 1993, 54). No todos gozan de la libertad de la misma manera ni en el mismo grado, quienes siguen las reglas obtienen beneficios que podrían otorgarles más libertades que aquellos que no se acoplan al modelo social en el que viven, pero obedecer las reglas puede ser vista también como una carencia real de libertad y e el planteamiento con el que nos quedamos de las historias.

La libertad tiene implicaciones en todos los aspectos de la vida de los personajes, en la libertad sexual, económica, de expresión, de movimiento; de manera conjunta o una por una, entendiendo que todas se influyen y afectan en la totalidad que representa el ser humano.

En busca de la libertad —o aquello a lo que cada personaje denomina libertad— Patricio es capaz de matar a su padre, María de cometer adulterio y cortarse las venas, El Zabalita llega a contraer matrimonio con alguien a quien no ama y, de hecho, menosprecia constantemente; y Clavija combate a su padre para luego abandonarlo definitivamente. Dentro de las distintas formas que los autores tratan la libertad, tienden a confluir en el deseo de escapar de la realidad actual a otra que realmente los satisfaga.

Es necesario señalar que los monólogos muestran las secuelas que puede causar el poder excesivo de la familia sobre sus miembros, y la necesidad de revisar y confrontar este poder y control.

El abuso de poder en las familias es un desafío para aquellos que dan forma a todas las sociedades para trascender los límites de la cultura y las costumbres y trabajar para equilibrar la balanza de la justicia íntima en todas las sociedades mediante el fomento de creencias éticas sobre la igualdad, la libertad, el respeto, la justicia y el cuidado en las familias, y mostrando compasión por aquellos que sufren la angustia de la victimización, sea cual sea su patrimonio cultural. (Ponzetti 2003, 1264)

En este desafío el arte juega un papel fundamental, como instrumento generador de discusión directa o sugerida —como suele operar el arte— sobre estos temas para dar forma a una sociedad que ha naturalizado conductas que señalamos como nocivas. Problematicando la familia, el género y sus roles, el poder y su legitimidad. Haciéndolo

a través de líneas de acción que el público pueda leer y entender para acercarlas a su experiencia propia.

Los monólogos platean su visión sobre la problemática del poder y añaden los elementos del control de la libertad. Abren un marco de pensamiento que excede el discurso escrito y el conocimiento académico, transformando las ideas intelectuales en acciones escénicas simples, en hechos, en material visual; de este modo satisface el deseo humano por contar y escuchar historias y aprender a través de ellas. Esta simplicidad de la historia se suma al poder de la empatía y la catarsis que genera el personaje vivo en frente a nosotros, aquel que sufre las peripecias, tiene el valor de enfrentar los obstáculos y cuando gana o pierde, nos causa una liberación emocional profunda, una marca que nos acompaña incluso terminada la historia.

4. Discusión cercana

Como había mencionado en la introducción de esta tesis, las categorías en cuestión me interesan por mi experiencia personal propia y ahora quiero reflexionar al respecto, para dejar de tratar los monólogos como obras distantes y darles el valor como espacios para posibilitar mi pensamiento, primero, y el del lector de este trabajo, posteriormente.

La familia se nos muestra cruda, violenta y traumática. Las puestas en escena nos ayudan a entender de manera visual a lo que muchos de nosotros hemos estado sometidos, a crear un nexo empático con los personajes y tratar sus vivencias como nuestras. Mediante estos monólogos podemos recordar aquellas experiencias que vivimos en familia y podemos haber olvidado, para reverlas con ojos críticos y con el peso del tiempo y la distancia. Así, podemos darnos cuenta que el paterfamilias está presente en la familia hasta nuestros días y que la mayoría de nosotros hemos vivido en un sistema patriarcal que nos ha dejado marcas y nos ha exigido en mayor o menos medida ser hombre o mujer de una manera específica. Esta idea la siento cercana por haber sido parte de mi infancia y adolescencia. Mi padre dominaba a toda nuestra familia y a través de la violencia controlaba nuestras acciones. Buscaba transformar a los hombres en copias perfectas de sí mismo y a las mujeres en serviles amas de casa, siempre con una visión reductora de mis hermanas, hermanos y—sobre todo—mi madre. Cuando observo las obras puedo, a la vez que me conmuevo, intentar responder el por qué de las conductas de mi propio padre, y de las mías propias.

La Anacoreta muestra a esta familia que cargamos a nuestro pesar, y a lo nocivo de hacerlo. Ella se va despojando de los recuerdos que no la dejan avanzar y que le

pesan sobre sus espaldas. De este modo nos dice ‘ustedes también pueden hacerlo’, ustedes pueden liberarse de este peso’, y lo hace de manera evidente. Se deshace de sus maletas luego de haber descubierto lo que cada una contiene, nos deja ver aquello que viene arrastrando para luego dejarlo ir, abandonarlo y marcharse. Así, de este modo asumo que es el proceso de crecimiento, una negociación con aquellas cosas que aprendimos de niños y aquellas cosas que ya no nos hacen falta. Pues en algún momento y con el tiempo, debemos decidir el equipaje que deseamos llevar en nuestra vida y las personas que deseamos ser. Así el monólogo nos dice que podemos decidir, que la vida no está determinada y que podemos viajar más ligero.

En la familia de María, en cambio, se reconocen nuevamente el poder del hombre sobre la mujer y se ponen sobre la mesa los extremos a los que se puede llegar cuando nos dejamos avasallar. En esta familia la mujer está rodeada de cosas y personas, de tareas deterministas de las que no puede escapar. Su familia se le impone, su cuñado la manosea, la agrede sexualmente y ella lo normaliza, de hecho se ríe cuando se acuerda y a nosotros nos sorprende porque no asumimos estos abusos como normales y de hecho la sumisión de María nos parece descabellada, nos lleva al enojo, nos conduce a pensar ‘en mi familia yo no permitiría esto’, ‘a mi madre o hermanas jamás les pasará algo parecido’. Y lo triste es que en mi caso, por ejemplo, estos abusos sí existieron, y fueron constantes y diversos. Mi madre fue tratada como una empleada, como la que engendra, cuida y cría y que no tenía nadie que la defiende o la apoye cuando era agredida verbal o físicamente. Tuvieron que pasar muchos años hasta que todos pudimos protegernos entre nosotros y transformar las dinámicas familiares existentes, expulsar a nuestro padre y tener la familia que finalmente nos podía hacer felices. Modificar la familia, excluir al padre y redistribuir los afectos de una manera más libre, obteniendo un grupo humano que, ahora sí, podría cuidar a sus integrantes y ayudarlos a crecer.

Solosoloso también muestra la capacidad de la familia para lastimar. El padre de Patricio es el paterfamilias que trata a su esposa e hijo como objetos, como su posesión. Su madre asume un papel pasivo que llega al extremo cuando decide suicidarse al enterarse de los numerosos engaños de los que ha sido víctima. La similitud a mi familia se repite, con un padre que fue capaz de tener simultáneamente tres familias distintas con numerosos hijos. Situación que cuando fue descubierta generó en mi padre un cinismo y orgullo. Su hombría no se puso en duda sino que se multiplicó. Saberse capaz de tener varias mujeres al mismo tiempo lo hacía sentir un hombre responsable y jamás entendió que estas decisiones pudieron haber creado dolor y sufrimiento en mi familia. Al igual

que el padre de Patricio, el arrepentimiento no está dentro de su lenguaje, la culpa no existe y su manera de entender la familia se impone como perfecta y coherente.

En relación a la segunda categoría, la discusión de los monólogos nos lleva a entender que el género no es un ‘producto terminado’, no es un estándar perfecto que llenar, no necesariamente cumple un formato al que debemos acoplarnos, sino que es una manera en que las personas han establecido un dominio los unos sobre los otros. Esa es la disputa que los personajes asumen con mayor o menor eficacia y en mi caso es el punto de vista que puedo rescatar. Clavija Pospónima muestra que no hay una manera específica de ser niño, niña, hombre o mujer y la búsqueda de lo que cada uno quiere debe estar con nosotros permanentemente por más simple que esta puede parecer. Esta idea me lleva a recordar aquellas cosas que no debía hacer por parecer ‘afeminado’ cuando era niño, pero que eran aprobadas y estimuladas por mi madre. Además deja claro que existió una pugna de roles dentro de mi casa, y que cada cosa que hacíamos tenía una consecuencia en el mundo real, un juicio paterno, una aprobación o desaprobación masculina y que modificar dichos roles lleva tiempo, constancia, repetición; una performatividad que nos transforma y transforma a aquellos que conviven en nuestro entorno.

En *El estupendo Matrimonio del Zabalita*, este personaje busca acceder a los requisitos que la sociedad le pide a un hombre para ser considerado como tal. Busca tener dinero, una casa y una familia y dejar su estatus actual que lo deja en entredicho y en esta búsqueda refleja aquello que mi padre anhelaba poseer. Una casa grande, numerosos hijos, dinero que él administraba y una familia que lo respete por ser hombre. Un rol que exhibía frente a sus amigos, frente a su familia y su madre, particularidades que llevaba a modo de medallas como distintivos que toda la sociedad podía admirar. Estas medallas recuerdan a las que el padre de Patricio en *Solosolosolo*, lleva colgadas sobre su uniforme y también recalcan su rol masculino de héroe. Las medallas que el Zabalita buscaba poseer, que el padre de Patricio ya tiene y que mi padre exhibía con orgullo son parte de lo mismo, de la idea de lo que ser hombre significa y de los rasgos que deben reforzarse una y otra vez frente a los hijos y frente a toda la sociedad. Tarea que se muestra desgastante, agotadora y obligatoria para quien la ejecuta y quien la observa.

María, en *la Mujer Sola*, es el ejemplo de una mujer sometida y lleva a preguntarnos cuántas más mujeres podrían estar soportando este tipo de situaciones, cuántas se encuentren imposibilitadas de escapar de manera física o mental de una relación donde han asumido su vida como lo que se merecen por ser mujeres. Posibilita la reflexión sobre qué podemos hacer nosotros como hombres para no convertirnos en

aquel que encierra y castiga, por no ser el hombre que domina. Cómo no caer en el absurdo de considerar a esa otra persona como una posesión que debemos alejar del mundo por su 'supuesto' propio bien. Esta historia me permite entender el por qué de las decisiones de mi madre, el por qué mi madre vivió con mi padre durante tantos años a pesar de su evidente infelicidad; una mezcla de dependencia, ingenuidad, violencia, sometimiento, temor y necesidad económica. También me resulta destacable anotar que para ella su hogar era bastante similar a la prisión descrita en el monólogo de María, aunque con mayores carencias. Así empatizo con el personaje, empatizo con mi madre y empatizo con mi yo andrógino o 'afeminado' pues son rasgos que ahora vivo y poseo con orgullo.

Sobre el poder que mi padre ejercía puedo entender por el montaje *Solosoloso* que todo lo que hacía se trata de un cúmulo de actitudes que le permitían validar todo lo que él era, de evidenciarlo y reafirmarlo como hombre, su poder estaba relacionado a su género. Su hombría era la herramienta para mostrarse invulnerable y perfecto y así, jamás ser cuestionado en sus decisiones y órdenes pues esto habría dado cabida al diálogo, a la escucha y, posiblemente, al temido cambio. El cambio hubiera dado paso a una crítica a sus conductas, a una revisión de sus acciones y una pérdida de sus privilegios; un poder al que ya estaba bastante acostumbrado y que asumía como razonable, natural y merecido.

A diferencia de mi padre, los personajes como el padre de Patricio o el de Clavija Pospónima parecen mostrar una humanidad que desdibuja este poder entendido como sinónimo de dominio, un leve nexo con sus hijos. Parecen darse cuenta del daño causado y buscan remediarlo levemente. Cuando el padre de Patricio le ordena matarlo parece entender el dolor que le produce a su hijo, parece notar que él ya no debía existir, que está viejo e inútil como el sistema patriarcal al que representa, y que debía dar paso a otra etapa que ya no dependería de él.

El poder en *La Mujer Sola* es ejercido de manera física a través del encierro pero quien lo ejerce no aparece. El hombre no tiene un rostro específico y cada quien puede darle la imagen más cercana en base a sus propias experiencias. En mi caso el hombre tiene el rostro de mi padre, tiene su voz, sus gestos, su manera de gritar, sus castigos, sus amenazas y sus acciones. Esta posibilidad de acercar la historia a los referentes propios lleva a que podamos ponernos en el lugar de la mujer sola e imaginarnos lo que una persona en su condición podría haber sentido. Personalmente sentí el encierro, sentí el control de mi libertad y el temor de moverme. La vulnerabilidad de tener que obedecer órdenes por más descabelladas o crueles que pudieran ser. Mi padre estaba sobre nuestra

familia y parecía controlarnos incluso cuando no estaba, una internalización que puedo detectar que aún está presente en mis comportamientos.

Con el Zabalita se plantea que el poder no puede ser ejercido por hombres solamente. De hecho, los hombres en el monólogo aparecen ocupando un rol secundario junto a mujeres que tienen el control. Esta idea de mujeres fuertes e inquebrantables nos da una esperanza frente a su destino, donde no necesitan de un hombre para conseguir lo que desean y su compañía es opcional. Me parece una idea valiosa por asemejarse a lo que mujeres, mi madre incluida, han decidido. Vivir solas y a cargo de su propia casa sin necesidad de un hombre que las complete o que se establezca como cabeza de familia. Son mujeres fuertes y por este motivo ellas son quienes encabezan la familia.

Los personajes de las historias permiten entender que mi padre es el fruto de sus padres y estos a su vez son fruto de sus padres. No pretendo justificar sus evidentes agresiones, solo entender que posiblemente hubo una etapa en su vida que moldeó su comportamiento, un período con personas y vivencias que pudieron colocarlo en una posición de vulnerabilidad así como con los protagonistas de las historias. Es posible que haya vivido numerosas agresiones que a través de la repetición fue incorporando de manera efectiva como conductas propias de su sexo-género, como por ejemplo dominar al resto.

El poder lo entiendo como ilegítimo cuando se establece por herencia o por tradición, ilegítimo cuando se ejerce por razones aparentemente lógicas que encubren un sistema de pensamiento que de hecho es irracional y primitivo. Totalmente basado en supuestos instintos que marcan la superioridad de unos sobre otros. La familia la asumo como imperfecta pero no definitiva, al género como una construcción en permanente cambio y al poder no como el dominio sobre los demás sino en la capacidad para crear, para construir, para modificarnos y así modificar el mundo donde vivimos.

Estas categorías revisadas en cada trabajo teatral forman parte de las discusiones que actualmente existen en el mundo y en nuestro país; disputas por el género, la identidad de género, el derecho al aborto, la libertad de expresión, la dignificación y profesionalización del arte, la política en el arte. Disputas donde se forman bandos—a veces llenos de tribalismos y pensamientos atávicos o maniqueos—que aseguran tener la verdad absoluta en temas que casi nunca entran en diálogo ni se complejizan y que crean cámaras de eco donde solo se escucha a aquel que piensa como yo. Discusiones que resultan de interés común para la sociedad y para los creadores que pertenecen a esta desde sus puntos de vista, ideales, ideología, contexto, experiencia personal específicos.

Los monólogos que ellos deciden construir no son aleatorios sino que son la materialización de sus deseos-necesidades de contar algo con lo que están comprometidos. Más allá de una política en el arte asumen lo político del arte como espacio para conectar con un público al que le plantean unas ideas a través de un lenguaje estético, ideas que el público abraza o rechaza en base a sus propias convicciones.

Lo que se busca destacar es que los monólogos son el nexo entre lo que el mundo busca entender y la forma en que los artistas plantean sus puntos de vista transformados en obras de teatro. Forman parte de un mundo pensante que se interconecta por medios digitales y que atrapa las ideas que están flotando en el ambiente para ser testimonio de su época. Incluso tomando o reversionando textos que fueron escritos el siglo pasado pero a través de los intereses de la actualidad. Recordando que el teatro no se construye para el actor mismo sino para conectar con un público que puede o no aceptar lo que se les plantea. Es así que las obras no solo interactúan entre ellas, sino que pueden ser vistas como la evidencia global de que la familia es un tema de interés común al igual que el género. Producciones de Disney+ como *Encanto* o *Turning Red* tocan esta temática de manera totalmente clara, hablando de lo traumática que la familia puede resultar o tocando la menstruación de una manera que busca desmitificar este tema femenino oculto por defecto, o producciones como *Sex Education* o *Euphoria* de Netflix que tratan el género como algo diverso, múltiple y cotidiano, el feminismo, la sororidad y el sexo de manera informada y sensible; lo problemático del mundo y de las relaciones humanas y la posibilidad de reconocernos con los personajes que se nos presentan. Trabajos más vinculados al mundo cinematográfico pero que nos sirven para posicionar al arte como algo que va encontrando puntos comunes alrededor del mundo. *La mujer de cascarón* de María Beatriz Vergara, *La Casa de Bernarda Alba* de Juana Estrella, *Los Sangurimas* de Malayerba, *Contraluz* y *Muégano* hablan de cómo la visión patriarcal del mundo se ha impregnado en todo y ha determinado los roles que asumimos como naturales a nuestro sexo, producciones teatrales ecuatorianas de los últimos años que se ponen al tanto de las investigaciones culturales para plantear nuevas visiones de textos clásicos que pudieron no tener más interés que el de contar una historia interesante y de manera artística. Es decir que los monólogos no están aislados sino que directa o indirectamente interactúan con toda el arte que ocurre a su alrededor, alimentan y discuten con producciones más globales que hablan de preocupaciones similares que además existen localmente.

Conclusiones

Para finalizar esta investigación, me resulta necesario profundizar en una idea que precedió a este texto pero que no está presente directamente en el desarrollo del mismo, una idea que habla del potencial del monólogo como espectáculo y su carácter único; la idea de que el monólogo teatral es la escenificación del monólogo interior y que de aquí nace su carácter de íntimo y cercano, misterioso e interesante, por ser la materialización de la mente de los personajes, un espacio donde la comunicación personaje público es directa y sin filtros.

Hay un sabor a soledad que los monólogos poseen por defecto y los llevan a ser misteriosos e íntimos, alejados de las presiones de lo espectacular se permiten respirar al ritmo del trabajo de un único actor. En el caso particular de los trabajos seleccionados existe un deseo intencional por aprovechar la soledad física del actor para tratar los temas a los que se relacionan. En los nombres mismos de los montajes podemos rastrear este apropiamiento de la soledad como fortaleza de su propuesta escénica, en *La mujer sola* o *Solosolosolo* instantáneamente nos trasladamos a lo que sus autores buscan desarrollar y nos preparan para lo que veremos en escena; personajes rotos, carencias afectivas, relaciones de poder, violencia, y una innegable ausencia del otro. *La Anacoreta*, palabra utilizada para referirse a una persona que vive en un lugar apartado donde vive con sus pensamientos solamente, también hace referencia a esta soledad pero de una manera un tanto velada, siendo cruda en el desarrollo de la historia. *El Estupendo matrimonio del Zabalita*, en cambio, contrasta el tono de su nombre y lo farsesco de la interpretación con, igual que en los casos anteriores, un personaje solitario, sobreviviente de su realidad y despreciado por su familia.

Todos los personajes principales de estas historias tienen relaciones turbulentas con sus familias y buscan desesperadamente decir y hacer aquello que no se han atrevido hasta ahora, es decir, revelar el contenido de sus mentes; lo que denominamos en el mundo del teatro como *monólogo interior*. Para poder mostrarnos este mundo invisible para nosotros, pero fundamental para ellos, nos llevan a un espacio donde pueden dar forma a lo que yace en su interior, principalmente los conflictos consigo mismo y con los miembros de su familia. Este espacio que van construyendo se nos presenta como profundo y atemporal y al tratarse de una elaboración de la mente del personaje que posee sus propias reglas, sus propias convenciones y su propia lógica, realmente lo es.

Este formato teatral muestra la parte más oculta de los personajes al tiempo que establece un vínculo con el público que contempla su escenificación. A través de este proceso de escenificación la familia, el género y el poder pueden ser tratados de manera teatral con acciones físicas y verbales al tiempo que los personajes buscan satisfacer sus deseos y realizar sus objetivos en la historia que está siendo desarrollada. Hablemos más sobre esta idea del monólogo interior.

Por debajo de la piel del ser humano se encuentra un torrente de impulsos, ideas, pensamientos, imágenes, frases inconexas, juicios, prejuicios y temores; aquello que muchas veces se oculta y que bajo ciertas circunstancias aparece, nace, se expresa: *el monólogo interior*. Este elemento es fundamental para el comportamiento y la personalidad de las personas y se relaciona con absolutamente todo lo que realizamos diariamente, a veces más allá de nuestra comprensión. Las palabras, las acciones y el comportamientos son la evidencia de una lucha interna que no cesa y, al igual que un río, a veces es calmo, sinuoso, turbio, y se mezcla permanentemente. Sobre el monólogo interior, Roznowski (2013) dice lo siguiente:

¿Podemos aceptar que el monólogo interior es esa corriente constante de pensamiento puro que impulsa nuestras vidas conscientes, subconscientes e inconscientes? El monólogo interior es la voz dentro de nuestras cabezas que manda, pincha, guía, inhibe, consola, y nunca descansa. El monólogo interior es nuestro mejor amigo y nuestro peor enemigo, nuestra brújula moral y nuestro barómetro ético. Incluso nuestros sueños pintan retratos relacionados con nuestro monólogo interior (5-6).

Este término fue planteado por Stanislavski como manera de dar forma a lo que luego los psicólogos llamarían como psique, personalidad, carácter y que Freud teoriza de manera amplia en sus planteamientos psicoanalíticos. El monólogo interior (MI) se nutre de los distintos estímulos que la experiencia humana puede ofrecer: sonidos, canciones, lugares, recuerdos, aromas, rostros, palabras, fotos y todo aquello que pueda ser percibido por los sentidos. Estos estímulos hacen que el MI salte de un pensamiento a otro sin limitarse a un contenido que siempre pueda traducirse en palabras. No es ordenado o consecuente (o no tiene una trayectoria única o un orden que siempre podamos entender o dilucidar), sino que intercala la lógica y la fantasía, la cordura y la locura, el sueño lúcido, la planificación y la estrategia; es potente y a veces explota en suspiros, llanto, carcajadas, muecas y tantas otras formas de expresión. Este mundo del MI se nos presenta como un vasto mundo que no siempre puede ser observado, solo la punta del iceberg. Knebel (1996) señala que los pensamientos pronunciados en voz alta son sólo una parte de la totalidad de los pensamientos que surgen en el consciente humano, pues

muchos de ellos no se llegan a pronunciar, y cuanto más comprimida sea la frase producida por grandes pensamientos, más saturada estará, mayor será su fuerza (105). Patricio casi no habla, solo obedece, pero cuando puede hacerlo, tampoco usa palabras sino que utiliza un lenguaje inventado llamado gromelo¹⁸ que lo obligan a apoyarse en acciones físicas y verbales. Lo hace porque dentro de sí tiene mucho que decir, mucho que demostrarle a su padre, mucho que recriminarle. María en *La Mujer Sola* hace y hace en silencio hasta que puede hablarle a una vecina que acaba de conocer, es entonces cuando todo el contenido de su interior se desborda a chorros, siendo la palabra el principal medio utilizado.

El MI engloba los deseos más instintivos, las necesidades más básicas, la moral, el juicio de tenemos de nuestro entorno y de nosotros mismos; todo lo que surge mientras una persona sigue su vida y realiza sus acciones, actividades y tareas de manera cotidiana. Es el contenido que yace dentro de nosotros como fruto de la experiencia humana y se acumula, como sustancia primigenia que nutre lo que somos y lo que hacemos. Pero no lo controlamos a nuestro antojo, no lo llevamos a donde queremos de manera consciente, sino que éste nos lleva y conduce a nosotros de manera subconsciente, nos lleva a hacer y decir cosas que no entendemos pero que develan lo que realmente sentimos en ese momento; se relaciona directamente con el subconsciente del ser humano y aquí radica su potencia. Esta develación de lo que somos realmente es fundamental para entender su poder e importancia como un agujero en la armadura que construimos para protegernos del mundo, es la grieta que devela la esencia de nuestra humanidad, ese susurro diciendo lo que realmente se piensa. Grieta presente en cada personaje de los monólogos analizados.

En el más básico de los términos psicológicos, el MI se puede rastrear hasta el subconsciente fundamental de cualquier persona. Este juego metafórico subconsciente de pinball de contemplación salta de pensamiento en pensamiento, basado en estímulos y libre asociación. Con la mensajería instantánea, un pensamiento conduce sin esfuerzo (o algunos podrían decir, con gran esfuerzo) al siguiente. La transacción básica del pensamiento ocurre espontáneamente y a veces desafía las palabras. Su mensajería instantánea puede estar compuesta de frases musicales irónicas, imágenes de amantes del pasado o el olor recordado de un ingrediente favorito. (Roznowski 2013, 10)

¹⁸ Galicismo (a veces traducido por «murmullo») que se aplica al actor cuando habla, entre dientes, sin emplear una lengua concreta pero dando la impresión de que dice alguna cosa, o que se expresa en los tonos correctos. El Saperleau de G. BOURDET está escrito en un idioma imaginario «gromelado» por los actores. DARIO FO recurre al gromeló para hacer alusión a un país ó imitar a un grupo. Los gromelós juegan a destruir el lenguaje articulado para reconstituirlo de nuevo en un sistema que está entroncado a la vez con la música, la gestualidad, el relato y la expresión vocal. (Pavis 2008, 227)

En este juego de mensajes instantáneos que nos llegan segundo a segundo desde el subconsciente abarca a todo aquello que ocurre fuera de la consciencia, o más acertadamente sería decir que nos comunica lo que ocurre por debajo de esta. Según Freud, el subconsciente es el concepto de la mente por debajo del nivel consciente que incluye al *preconsciente*¹⁹ y al *inconsciente*²⁰ (APA 2010, 1280). Al enfocarnos en los términos *preconsciente* y *subconsciente* se puede identificar las dos caras que el MI podría asumir y las diferencias que ambos poseen. El primero asociado a un lado positivo de la mente (constructivo) de nuestra mente y el otro a un lado negativo (destrutivo), no de una manera maniquea sino como complementos ineludibles de la personalidad; y que una vez que han sido llevados a un nivel consciente se los puede dar forma y entenderlos, o al menos enfrentarlos y vivir con ellos. De esto trata esta tesis y de esto trata el monólogo como creación teatral, de dar forma a lo que yace en el interior del ser humano y buscar aprehender lo que este significa y representa pero de manera colectiva, a través del convivio que representa el momento teatral entre actores y sus espectadores. No afirmo que el monólogo teatral es una especie de terapia psicológica o (para)psicoanálisis sino que éste puede seguir una estructura y objetivo similares: hacer consciente lo subconsciente-preconsciente-inconsciente.

Luego de entender a breves rasgos las características y cualidades del MI en la vida cotidiana de las personas y con el fin de avanzar en su entendimiento y, más concretamente, la conexión de éste con el mundo del teatro es que se asume la necesidad de determinar su siguiente etapa, o más acertadamente sería decir, en su existencia en otro ámbito: el monólogo interno del actor (MIa). Es un momento crucial en el que se pasa de aquel monólogo que tiene que ver con el día a día del ser humano a aquel utilizado por el actor (primero) y el personaje (después).

El monólogo interior utilizado por el actor, se define como todo el mundo interno que este va construyendo para entender las características del personaje que se busca interpretar, una mezcla entre aquello que el actor ha vivido con anterioridad dentro de su existencia misma y sin intereses interpretativos, con aquello que logra imaginar, fantasear

¹⁹ En la teoría psicoanalítica clásica del psiquiatra austriaco Sigmund Freud (1856-1939), nivel de la psique que contiene pensamientos, sentimientos e impulsos que no están actualmente en la consciencia, pero que pueden traerse más o menos fácilmente a la consciencia. Los ejemplos de esto serían el rostro de un amigo, un cliché verbal o el recuerdo de un suceso reciente. Compárese con consciente; inconsciente. (APA 2010, 1019)

²⁰ En la teoría psicoanalítica, región de la psique que contiene recuerdos, conflictos emocionales, deseos e impulsos reprimidos que no son directamente accesibles a la consciencia, pero que tienen efectos dinámicos en el pensamiento y el comportamiento. (703)

y vivir enmarcado en las circunstancias dadas, los detalles e información inamovible que la obra posee. En este punto, el actor se transforma en el vínculo entre lo técnico y artístico, entre el procedimiento y el arte, entre lo consciente y lo inconsciente, entre el ser humano y el personaje; el puente para pasar del campo de lo real al de lo ficcionado. El actor, una vez que se le ha entregado su papel ha de fantasear por sí mismo decenas de monólogos internos, y entonces todos los momentos de su papel en los que calla estarán repletos de profundo contenido (Knebel 1996, 110). Es decir que el MIa es intencional, a diferencia de aquel que una persona normalmente puede vivir, y se estimula con todos los elementos propios de la ficción del teatro: vestuarios, maquillajes, gestos y acciones (fundamental para nuestro estudio) pero alimentado por las capacidades y vivencias humanas del actor. El MIa entiende lo que está pasando dentro del personaje pero aun falla en entender el cómo lo hace, con qué frecuencia, con qué intensidad, con qué especificidades; es decir, aun no es el monólogo interno del personaje.

Así pues, en esta etapa bisagra que contiene y desarrolla el MIa, es necesario detenerse para dejar claras sus características:

1. Pertenecce al campo técnico del actor. Es una herramienta actoral que se va desarrollando y reaprendiendo.
2. No es un invento del teatro pero sí un aspecto fundamental de este. Se relaciona al funcionamiento de la mente humana pero condicionada al trabajo escénico.
3. Se alimenta de los estímulos del escenario, sobre todo de las acciones de los otros personajes (reales o imaginarios, presentes o ausentes)
4. Se basa en las cualidades propias del actor bajo las condiciones de la ficción. Sin la sustancia viva de las experiencias del actor y, sobre todo, de su imaginación no se puede dar vida a los personajes y situaciones dramáticas.
5. Pertenecce al campo del pensamiento y los impulsos, no de las acciones físicas. Es potencia, impulso previo.
6. Es el espacio donde el Monólogo Interior de una persona se va transformando en Monólogo Interior del personaje.
7. Es acción, pero acción interna.

Hace falta señalar la fragilidad de este bajo las condiciones de la evidente ficción que representa el trabajo teatral. Esto porque las condiciones propias de la labor del actor se asemejan a las de un funambulista que cruza por la cuerda floja del espectáculo mientras asume las necesidades del ser humano que es y de aquel que representa (*encarnar* según los términos planteados por Stanislavski). En otras palabras, está siempre caminando entre la cordura y la locura, entre el control y el descontrol, entre el conocimiento y el desconocimiento. El actor yace entre el saber y el no saber. *Saber* para no equivocarse, para no inventar o improvisar cada noche, para no perderse en la escena y para tener una estructura, un punto sólido sobre el que asentarse y ofrecérselo al compañero (de haberlo). Pero también, *no saber* para no repetirse, no saber para no mecanizar, para que el encuentro con el otro sea verdadero (Eines 2012, 128). Una

aparente contradicción que se vuelve parte del oficio y da lugar a la magia del espectáculo teatral, la ilusión de la primera vez y la frescura de la sorpresa.

En este espacio es donde construye la visualidad de sus acciones, o más apropiado sería decir que se crea la potencia de su monólogo interior. Aquí, el actor, debe volver a aprender a caminar, volver a aprender a respirar, a mirar, a estar, a ser y no pretender, a dejarse ver y hacer lo que tiene que hacer; pensar con el cuerpo y así conectar lo que está escondido con aquello que hará de manera visible, en lo que tomará forma de monólogo (enunciado). Esta tapa se asemeja al proceso que vivimos cuando fuimos niños, donde aprendimos a hacer todo por primera vez: balbucear, gatear, caminar, hablar, leer y escribir; hasta mecanizar estas tareas y hacerlas de manera casi automática, en un largo proceso sustentado por la curiosidad, observación, experimentación, error y repetición. Proceso que en el entrenamiento actoral se volverá a responder

A propósito del MIa, Chubbuck (2007) nos plantea una serie de formas que éste podría adoptar al momento de entrar a las condiciones de la ficción:

- Pensamientos e ideas sobre lo que se dirá a continuación.
- Pensamientos retroactivos sobre lo que se ha dicho o hecho, y ahora parece fútil, inadecuado, atrevido, demasiado cauteloso, estúpido, amenazante, débil, a juicio del sujeto mismo.
- Interpretaciones acerca de las palabras y actos de los otros: ¿esconden algo? ¿les gusto? ¿me odian? ¿están tratando de librarse de mí? ¿creen que soy estúpido/a? ¿feo/a? y todo aquello que te hace cuestionarte los sentimientos y percepciones ajenos respecto de ti.
- Recuerdos de tu historia pasada en relación al otro, o alguna historia pasada de características similares.
- Interpretaciones paranoides de lo que el otro trata de decir, en el mismo momento en que el otro habla.
- Cualquier cosa que desaprobearías si la dijeras en voz alta.
- El diálogo mental goza de la libertad de ser políticamente incorrecto, inadecuado, malévolo, prepotente, soez, crítico, e ignorante, ya que, al fin y al cabo, sólo el pensante conoce su contenido. (178)

Posteriormente está el *monólogo interior del personaje* (MIp) donde es necesario no solo un entendimiento de lo que se tiene que pensar en escena sino una vivencia plena, un ingreso total al juego escénico, a esa otra realidad en la cual se debe encontrar la naturalidad. Aquí, el actor es otro ser humano, uno que desarrolla su vida dentro de escena y desarrolla un MI totalmente alineado a aquel que el personaje posee.

Sólo en ese caso, cuando al actor en escena, lo mismo que al ser humano en la vida, además de las palabras que pronuncia, le surjan pensamientos y palabras no pronunciados en voz alta (no pueden dejar de surgir si la persona percibe su entorno), sólo en ese caso, el actor conseguirá tener una presencia orgánica dentro de las circunstancias de la obra. (Knebel 1996, 108-9)

El MIp ha fusionado el mundo interior del actor con las especificidades del personaje, ha solapado lo que es cada individuo con lo que es el personaje. En este camino se ha ido transformando para poder ser utilizado de manera automática y que se asemeje en lo más posible al MI de un ser humano que vive en el mundo real. Venimos transitando un camino donde pasamos del mundo subconsciente, al consciente y ahora llegamos a un tercero sub-y-consciente uno donde impulsos primarios pueden ser filtrados por el lado consciente de la personalidad, para dar origen a la nueva personalidad.

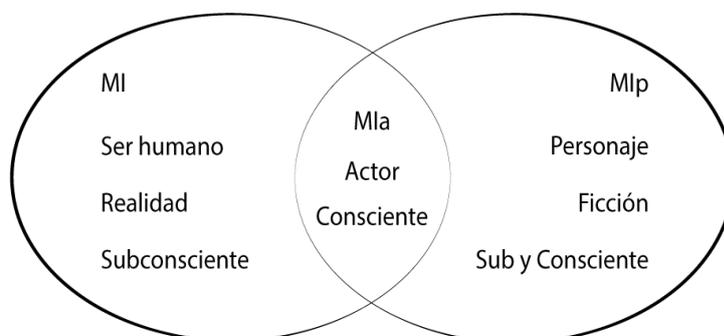


Figura 14. Del monólogo interior del ser humano al del personaje. Gráfico propio.

El MIp es parte del sub-y-consciente, lo que significa que es a la vez intencional y no intencional. Se basa en las cualidades del actor que ahora ya es alguien más y conjuga la parte técnica de su labor para, además, poder vivir real y sinceramente bajo circunstancias imaginarias dadas (Meisner 1987, 87). El actor sabe a donde debe moverse, sabe de qué se trata su escena, que hay una luz sobre sí y personas observándolo pero estos elementos son parte fundamental de su nueva vida donde su alter ego²¹ siempre ha existido. Ha nacido y crecido en escena y entiende que en este mundo de ficción es así como funciona el mundo. En la ficción los elementos no son ficticios, son reales, no rompen las convenciones, son las convenciones. Así como las puertas y las ventanas son parte de una casa, la tramoya, el público y las luminarias son parte del mundo teatral.

Este camino para entender cómo el actor pasa a desarrollar el monólogo interior del personaje pretende plantear que este contenido es el que yace en el interior del personaje y el que lo impulsa a moverse, a accionar. Este mundo de ideas propias de un personaje se escenifican y a esta escenificación es a donde los monólogos nos trasladan. Al interior de sus mentes donde las personas de sus vidas asumen forma física, corporalidad, voces, sonidos, gestos. Donde cumplen la meta planteada al inicio del

²¹ Segunda identidad o aspecto de la persona que existe de manera metafórica como su sustituto o representante con características diferentes (APA 2010, 66).

segundo capítulo de darle forma a sus ideas y temores para confrontarlos, entenderlos y superarlos. Este planteamiento suena algo intangible pero resulta interesante en el plano de la investigación teatral y su conexión con otras ramas que a futuro puedan irse desarrollando.

Es este el lugar donde estoy actualmente, en la puerta de las múltiples posibilidades de investigación en relación a este Arte, donde el instinto y el azar tienen mucho protagonismo y donde el Teatro puede abrirse cada vez más espacio dentro de las investigaciones, con planteamientos osados y apasionados que le permitan permanecer actualizado, retador, complejo y en constante crecimiento y donde se rescate lo que los artistas realizamos y los investigadores buscamos entender, fabular, comprimir, ampliar, desarmar, diseccionar y extraer aprendizajes que no resulten desalmados o inertes sino que tientes al resto a entrar en diálogo para, así, ir ampliando el campo de conocimiento del arte, del ser humano y de nosotros mismos. Un conocimiento que pretende desbordar los libros para conectar, así como el teatro, de manera íntima con el que el público.

Lista de Referencias

- Abela, Angela, y Janet Walker, . 2014. *Problemas contemporáneos en los estudios de la familia. Perspectivas globales sobre trabajo colaborativo, crianza de los hijos y apoyo en un mundo cambiante*. Malden/Oxford: Wiley Blackwell.
- Adler, Stella. 2000. *The Art of Acting*. New York: Applause Books.
- Alterman, Glenn. 2005. *Creating your own monologue*. New York: Allworth Press.
- APA. 2010. *Diccionario Conciso de Psicología*. México, D.F.: Editorial El Manual Moderno S.A de C.V.
- Archer, John, y Barbara Lloyd. 2002. *Sex and gender*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.
- Aristóteles. 1946. *Poética*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1996. *Poetics*. England: Penguin Books.
- Arriagada, Irma, ed. 2007. *Familias y políticas públicas en América Latina: una historia de desencuentros*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Arribas Gonzalez, Luis. 1992. *La familia como institución represora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bachelard, Gaston. 1994. *The poetics of space*. Boston: Beacon Press.
- Beltrán, Jackeline. 2015. *El Comercio*. 28 de 05. Último acceso: 27 de 10 de 2021. <https://www.elcomercio.com/tendencias/carlogallegos-dramaturgo-entrevista-monologo-teatro.html>.
- Bernardes, Jon. 1997. *Family Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Berthold, Margot. 1974. *Historia Social del Teatro*. Vol. I. II vols. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.
- Beytía Reyes, Pablo. 2019. *La síntesis de la libertad. Fundamentos teóricos desde la obra de Ortega y Gasset*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Bloom, Harold. 2008. *Shakespeare. La Invención de lo Humano*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Bobbio, Norberto. 1993. *Igualdad y libertad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Boleslavsky, Richard. 1956. *The first six lessons*. New York: Theatre Arts Books.
- Bouissac, Paul. 2015. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London: Bloomsbury Academic.

- Bravo, Omar Alejandro. 2015. *Las prisiones de la locura, La locura de las prisiones: La construcción institucional del preso psiquiátrico*. Cali: Universidad ICESI. Grupo 5.
- Brook, Peter. 2002. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- . 2004. *Más allá del espacio vacío. escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Barcelona: Alba Editorial, S.L.
- . 2012. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península.
- Buendía, María Fernanda. 2015. *La legitimación del Teatro en Quito*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Burin, Mabel, y Irene Meler. 2010. *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Caldarone, Marina & Lloyd-Williams, Maggie. 2017. *Actions. The actors' thesaurus*. London: Nick Hern Books.
- Chubbuk, Ivana. 2007. *El poder de la actuación. El Método de Ivana Chubbuk*. New York: Jorge Pinto Books Inc.
- Davis, Angela. 2017. *¿Son obsoletas las prisiones?* Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.
- DeKoven, Lenore. 2006. *Changing Direction: a practical approach to direct actors in film and theatre*. Burlington/Oxford: Elsevier Inc.
- Donoghue, Jane. 2010. *Anti-social behaviour orders. A culture of control*. Hampshire/ New York: Palgrave Macmillan.
- Duvignaud, Jean. 1966. *El Actor*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Eines, Jorge. 2012. *Hacer actuar. Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- El Apuntador. s.f. *El Apuntador*. Último acceso: 06 de 11 de 2021. <https://www.elapuntador.net/portal-escenico/carlos-gallegos?rq=carlos%20gallegos>.
- Finkel, Lucila. 1997. *El reparto del trabajo doméstico en la familia. La socialización en las diferencias de género*. Madrid: CEAPA.
- Fisher, Helen E. 1994. *Anatomía del amor. Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Foucault, Michel. 2006. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.

- Grotowsky, Jerzy. 1992. *Hacia un teatro pobre*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V.
- Guattari, Félix, y Suely Rolnik. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gutiérrez-Alviz y Armario, Faustino. 1982. *Diccionario de Derecho Romano*. Madrid: REUS, S.A.
- Hagen, Uta. 2002. *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- . 2008. *Respect for acting*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Hall, James. 1974. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.
- INEC. 2012. *Instituto Nacional de Estadísticas y Censos*. 15 de 08. Último acceso: 21 de 11 de 2021. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/inec-presenta-por-primera-vez-estadisticas-sobre-religion/>.
- Innes, Martin. 2003. *Understanding Social Control. Deviance, crime and social order*. Berkshire: Open University Press.
- Jiménez, Daniel. 2019. *Deshumanizando al varón: pasado, presente y futuro del sexo masculino*. Whitehouse Station: Bowker.
- Knebel, María. 1996. *El Último Stanislavski*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kreimer, Roxana. 2020. *El patriarcado no existe más*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Galerna.
- Layton, William. 2020. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mathiesen, Thomas. 2003. *Juicio a la prisión*. Buenos Aires : Ediar.
- Meisner, Sanford. 1987. *On Acting*. New York: A Vintage Original. Random House, Inc.
- Ortín, Bernardo, y Trinidad Ballester. 2011. *Cuentos que curan*. Barcelona: Editorial Océano, S.L.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Buenos Aires: Ediciones Paldós.
- . 2008. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Ponce, Santiago. 2017. «Últimas Noticias.» *Así era la 'zona' farrera en el Quito de antaño*. 7 de Abril. Último acceso: 25 de Julio de 2021. <https://www.ultimasnoticias.ec/noticias/historia-quito-espacio-sociales-antano.html>.

- Ponzetti, James J. , ed. 2003. *International Encyclopedia of Marriage and Family*. Vol. 2. 3 vols. New York: Macmillan Reference USA.
- Rame, Franca, y Dario Fo. 1986. *Ocho monólogos*. Titivillus.
- Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U.
- Retamales R., Rebeca. 2012. *Sueños y arquetipos. Según la psicología analítica de C.G. Jung*.
- Roznowski, Bob. 2013. *Inner Monologue in Acting*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ruiz, Borja. 2008. *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai SL.
- Sanchis Sinisterra, José. 2009. «El Arte del Monólogo.» *Revista Teatro/CELCIT* 162-170.
- Segato, Rita, 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- . 2018. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Stanislavski, Konstantin. 2010. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- . 2013. *An actor prepares*. London/ New York: Bloomsbury Academic.
- Stewart, Sheila. 2010a. *The changing face of modern families*. Broomall: Mason Crest Publishers Inc.
- Stewart, Sheila. 2010b. *What is a family?* Broomall: Mason Crest Publishers, Inc.
- Strasberg, Lee. 1989. *Un sueño de pasión. La elaboración del método*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Troccoli, Bernarda. 2013. *Radio Cocoa*. 14 de 07. Último acceso: 27 de 10 de 2021. <https://radiococoa.com/RC/carlos-gallegos-un-adios-que-suena-permanente/>.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Vallejo Aristizábal, Patricio, 2010. *La niebla y la montaña, tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Villacís, Santiago. 2017. *La dramaturgia escénica de Aristides Vargas. Un análisis narratológico-visual*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Zafra, Remedios. 2017. *El Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.