



Nidia M. Vincent
(Universidad Veracruzana)

VOCES Y TRANSFORMACIONES DEL MONÓLOGO Y APRECIACIONES SOBRE *DIVINO PASTOR GÓNGORA* DE JAIME CHABAUD

Fecha de recepción: 02.09.2019

Fecha de aceptación: 20.03.2020

Resumen: El presente artículo tiene como propósito acercarse al monólogo, forma teatral poco atendida por la crítica y cuya presencia e importancia en la escena actual va en ascenso. Para ello, se revisarán algunos presupuestos y rasgos del monólogo teatral y se hará un rápido recorrido por su desarrollo en el teatro occidental; se pondrá énfasis en el monólogo como obra autónoma a partir del monodrama realista de Strindberg u O'Neill y los aportes del teatro del Absurdo. Asimismo, se revisará resumidamente su evolución en México, desde el teatro novohispano hasta la actualidad para, finalmente, enfocarse en la obra *Divino Pastor Góngora* (2001) del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud (n. 1966), uno de los autores de la llamada "Generación de los sesenta". *Divino Pastor Góngora* es un monólogo ambientado en el siglo XVIII en la Nueva España, que trata sobre el desafortunado destino de un actor que ha caído en manos de la justicia y desde su encierro da a conocer su historia y escenifica un sainete. La obra se analizará por su estructura, sus múltiples personajes y estrategias monologales, además de comentar elementos de metateatralidad, humor y e intertextualidad.

Palabras clave: teatro, monólogo, drama mexicano, Jaime Chabaud, *Divino Pastor Góngora*

Title: Voices and Transformations of the Theatrical Monologue as a Theatrical Genre and Assessments about *Divino Pastor Góngora* by Jaime Chabaud

Abstract: The purpose of this article is to approach the monologue, a theatrical form hardly addressed by the critics and whose presence and importance in the current scene is increasing. To reach this objective, some prejudices, obvious ideas and characteristics of the theatrical monologue, as well as the terms to which the monologue is associated (soliloquy, *aparte*, unipersonal, monodrama, stand-up), are reviewed. Subsequently, a brief revision of the evolution of this genre in the Western theater is made, with an emphasis on the monologue as an autonomous work since the introduction of the realistic monodrama by Strindberg and O'Neill, and the contributions of the Theater of the Absurd. Likewise, the evolution of the monologue in Mexico from the colonial period to the contemporary times is briefly reviewed. In the last section the paper focuses on Jaime Chabaud's play *Divino Pastor Góngora* (2001). Chabaud (1966) is a Mexican playwright, member of the so-called "Generation of the 60s". His *Divino Pastor Góngora* is a monologue set in the eighteenth century in the Viceroyalty of New Spain. *Divino Pastor*, the protagonist, is an unfortunate actor who has fallen into the hands of the justice, and

from his confinement he reveals his history and performs a *sainete*. The analysis presented in this paper concerns the structure of the play, its multiple characters and monologue strategies, as well as its metatheatricality, humor and rich intertextuality.

Keywords: theater, monologue, Mexican drama, Jaime Chabaud, *Divino Pastor Góngora*

A solas, una actriz o un actor habla desde el escenario; el público observa y escucha. ¿Es esto teatro? ¿A quién se dirige? ¿A sí mismo o a un interlocutor ausente? ¿A nosotros, los espectadores, a quienes ha incluido como parte de su ficción? ¿Resulta verosímil? ¿Estaremos dispuestos a participar en el juego? ¿Tendrá vigencia y eco en nosotros esa voz aislada y monofónica?

Hablar de monólogo en el teatro, en su sentido literal, resulta una falacia, dado que el monólogo es en el fondo un diálogo embozado o un “diálogo travestido” –como lo califica Trastoy (1998: 176)– que implica la complejidad de todo acto de comunicación, aunque en esta forma discursiva solo se exprese un locutor. Primeramente, siempre está dirigido a alguien, aun cuando fuese un yo escindido entre quien se habla y escucha a sí mismo; y en segundo lugar, porque no puede olvidarse que, desde un escenario, tanto las palabras como las acciones tienen un doble destinatario: el o los personajes a los que va dirigido y el público, quien es el verdadero receptor.

En su aparente simpleza, el monólogo se presenta como un gran reto para el dramaturgo y el director y, ante todo, para el actor, quien tendrá la oportunidad de hacer gala de su formación y virtuosismo. Esas expresiones solitarias de juicios, evocaciones, introspección, narraciones, que a veces se muestran de manera independiente y otras como escenas integradas a una obra mayor, precisan, para su mejor comprensión, ser repensadas y estudiadas desde perspectivas flexibles, acordes con el teatro actual.

Con frecuencia, cuando este tipo de discurso teatral a cargo de un solo actor se lleva a escena como una obra autónoma, el público teme que sea aburrido, falto de dinamismo y excesivamente narrativo, e incluso puede verlo como un recurso artificioso e inverosímil. Suele olvidarse lo común que es en la vida cotidiana. Lo encontramos, con diversos modos de inclusión del otro y distintos niveles de autoridad, en discursos políticos, sermones eclesiásticos o conferencias de desarrollo personal, lecturas de pliegos petitorios, lamentos, plegarias, actos confesionales o en el psicoanálisis, en la tradición narrativa oral, en la confrontación siempre sin respuesta del ser humano con Dios o el destino, en el guión memorizado y mil veces repetido por el vendedor que debe atrapar a su cliente o en las diarias cátedras de maestros frente a sus alumnos o en la comunicación estéril entre las parejas u otros miembros de la familia inclusive, donde se impone una voz autoritaria que no admite réplica o se ignora con silencio a quien intenta comunicarse. El teatro, espejo activo del mundo, parte de estos ejemplos para su expresión escénica.

El propósito del presente trabajo es revisar algunos presupuestos y rasgos del monólogo teatral, los términos a los que está asociado, hacer un escueto recorrido por su desarrollo en la escena occidental y en México para, finalmente, enfocarse en La obra *Divino*

Pastor Góngora del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud, uno de los autores de la llamada “Generación de los sesenta” o “Quinta generación”.

Actualmente en México se ha incrementado la puesta en escena de obras con la participación de un solo actor, que se anuncian como monólogos, unipersonales o *stand-ups*. Podría darse más de una razón para ello, pero indudablemente el problema del financiamiento de una producción extensa, compleja y con un amplio reparto, explica buena parte de estos espectáculos frecuentes en teatros formales o en escenarios alternativos, en festivales de teatro, en bares o como parte de programas del emergente microteatro y del exitoso *stand-up*. Carteleras bien posicionadas de la Ciudad de México incluyen, desde hace un par de décadas, al Monólogo, como una categoría semejante a Tragedia, Musical o Teatro infantil, como si se tratara de un “subgénero”, cuyas convenciones el público reconoce y el autor toma como modelo al momento de dar forma objetiva a sus creaciones. Bajo este rubro se incluyen espectáculos muy diversos: producciones comerciales como *Defendiendo al cavernícola*, del estadounidense Rob Becker, que cumplirá en la escena mexicana veinte años –con el cómico de televisión César Bono–; el unipersonal *¡A vivir!*, escrito, dirigido, actuado y producido por Odin Dupeyron (en cartelera desde 2006); la obra fuerte y reflexiva sobre la vicisitudes que debe sortear una mujer migrante, *Juana in a million* (2012), de la mexicana Vicky Araico –en colaboración con el director inglés Nir Paldi–, estrenada en 2012 en Edimburgo y con varias temporadas en México y fuera del país; o bien las obras de Alejandro Ricaño y Adrián Vázquez, por mencionar unos cuantos ejemplos.

Otras evidencias de esta tendencia son el Teatro a Una Sola Voz – Festival de Monólogos, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, que en 2019 cumplió su 15ª edición y realizó una gira por once estados de la República; la publicación del *Locus solus* (2013) por Ediciones El Milagro¹, que reúne monólogos de diecisiete dramaturgos mexicanos contemporáneos; y el *dossier* de la revista mexicana de teatro *Paso de Gato* (2014, 16/17), “El monólogo. ¿Género imposible?”

ACERCAMIENTO AL MONÓLOGO

En palabras de Mauricio Kartún, el monólogo es un “angustioso mecanismo de palabras sin respuesta, de pavorosa soledad delatada, [que] aparece hoy como el tropo más actual, más elocuente, sobre los tiempos que corren” (1999: 18). La definición literal de monólogo es limitada, por supuesto, y remite al discurso de un hombre o una mujer hablando a solas, ya sea porque se comunica consigo mismo o simplemente porque no recibe o no espera una respuesta. Tenemos también las nomenclaturas de monodrama –que se expondrá más adelante– y de “teatro unipersonal”, empleada a principios del siglo XIX y que resulta común hoy en día para calificar espectáculos contemporáneos. Al revisar la cartelera o reseñas periodísticas de la capital del país de los últimos veinte años, podemos ver que esta expresión se emplea lo mismo para monólogos de un actor que solo

¹ Editorial mexicana de reconocido prestigio especializada en teatro.

representa a un personaje, que para montajes en que muchos personajes toman vida en el espacio escénico gracias a un solo actor, incluyendo también aquellas representaciones en las que se diversifica el quehacer del actor, cantando o bailando o siendo dramaturgo, director, productor². Sin embargo, desde el punto de vista de Rhoades:

It would be misleading if applied to some of the contemporary multipersonal monodramas. The adjective unipersonal has resurfaced during de last two decades in combination with the term “espectáculo” to describe *tour-de-force* pieces written for well-known players who combine theatrical, musical, and other dimensions in their performances. (1985: xiv)³

Monologar, como se ha dicho, se presenta en la vida de los individuos, pero en cuanto a su presencia en el teatro se refiere, el primer problema para abordarlo será deslindarlo del soliloquio y el aparte. Lo más simple es definir el aparte como el parlamento breve que un personaje dice directamente a los espectadores fingiendo que no es escuchado por los otros personajes aunque se encuentren en escena; sin olvidar, como aclara Carmen Bobes, que “no se caracteriza por ser una palabra dirigida al público, sino por ser un enunciado que no se dirige al interlocutor del momento” (1992: 287), como ocurre cuando dos personajes se expresan sin escucharse entre sí. Estos apartes proporcionan información necesaria para el público, pero interrumpen la acción y en ocasiones destruyen la ficción de la cuarta pared.

Por lo que toca al soliloquio, lo más común es concebirlo como un recurso teatral empleado para objetivizar un diálogo interior, y al monólogo como un discurso expresado para otro(s), aunque no esté(n) presente(s). De acuerdo a Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1998): “El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo. También encontramos el término “soliloquio”, discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo” (1998: 297). Es decir, el primero sería una especie de conversación consigo mismo expresada en voz alta, donde emisor y receptor son el mismo sujeto; mientras que en el segundo, el emisor se dirige a un receptor ausente o indiferente. Sin embargo, más adelante, Pavis se contradice y genera confusión cuando en la entrada correspondiente al término “soliloquio” lo define como inicialmente había definido al monólogo: “Discurso que una persona se dirige a sí misma. El soliloquio más aún que el monólogo, se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que de lo contrario sería un simple monólogo interior” (1998: 430).

Desde la tradición de habla inglesa, John Anthony Cuddon en *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* consigna lo siguiente:

² En lengua inglesa, existe también el término *monopolylogue*: “An entertainment in which one performer plays many parts, as in some forms of monodrama” (Cuddon 2019: 445).

³ “Sería engañoso aplicarlo para algunos de los monodramas multipersonales contemporáneos. El adjetivo unipersonal ha resurgido durante las últimas dos décadas en combinación con el término “espectáculo” para describir piezas que exigen un *tour-de-force* y son escritas para actores conocidos que combinan dimensiones teatrales, musicales y de otro tipo en sus actuaciones” (La traducción es mía).

Monologue. A term used in a number of senses, with the basic meaning of a single person speaking alone – with or without an audience. Most prayers, much lyric verse and all laments are monologues, but, apart from these, four main kinds can be distinguished: (a) monodrama (q.v.), as in Strindberg's *The Stronger*; (b) soliloquy (q.v.), for instance, the Moor's self-revelations in *Othello*; (c) solo addresses to an audience in a play; for instance, Iago's explanations to the audience (in *Othello*) of what he is going to do; (d) dramatic monologue (q.v.) – a poem in which there is one imaginary speaker addressing an imaginary audience, as in Browning's *My Last Duchess*. (2012: 444)⁴

Como puede apreciarse en las citas previas, Pavis confunde ambos términos y no logra deslindarlos; y para Cuddon todos son abordados como tipos de monólogos, sin distinguir el aparte como una categoría e incluyendo un género lírico.

Otra forma de identificarlos es la expuesta por Víctor Viviescas, dramaturgo, director e investigador colombiano, quien se inclina por una diferencia funcional. Reconoce en ambos “una posibilidad para el flujo de conciencia”, pero mientras ubica al monólogo en la “dimensión dramática del conflicto”, al soliloquio lo ubica en la “dimensión existencial de la duda como reflexión del personaje” (2004: 30).

VOZ Y VOCES EN EL MONÓLOGO

El monólogo se expresa básica y tradicionalmente mediante la primera persona gramatical, aunque suele recurrirse a la segunda cuando el personaje se interpela a sí mismo o a otros. Como se aprecia, ese hablar a solas se presenta de diversas formas, transmite todo tipo de información (descripciones, acciones, emociones, opiniones) y puede estar destinado a distintos receptores. José Sanchis Sinisterra llamó “modos monologales” a estas formas de interacción y los clasificó a partir del receptor al que van dirigidos: 1. el locutor se interpela a sí mismo (como el soliloquio); 2. el locutor interpela a otro sujeto (presente o ausente de la escena pero que no responde); 3. el locutor interpela al público (como parte de la ficción o como espectadores reales) (2004: 20-23).

Para ahondar en la naturaleza del género, conviene también retomar las características que Ducrot y Todorov le atribuyeron contraponiéndolo al diálogo, de tal modo que a este último lo describen como el discurso que pone énfasis en el alocutario y la situación alocutiva, que remite simultáneamente a varios marcos de referencia e incluye elementos metalingüísticos y formas interrogativas; por contraste, al monólogo lo conciben como un discurso limitado,

⁴ “Monólogo. Término utilizado en varios sentidos, con el significado básico de una sola persona hablando a solas, con o sin audiencia. La mayoría de las oraciones religiosas, muchos versos líricos y todos los lamentos son monólogos, pero, aparte de estos, se pueden distinguir cuatro clases principales: (a) monodrama (q.v.), como *La más fuerte* de Strindberg; (b) soliloquio (q.v.), por ejemplo, las autorrevelaciones de los moros en *Otelo*; (c) alocuciones en solitario dirigidas al público de una obra de teatro; por ejemplo, las explicaciones de Iago a la audiencia (en *Otelo*) de lo que va a hacer; (d) monólogo dramático (q.v.): un poema en el que hay un hablante imaginario que se dirige a una audiencia imaginaria, como en *My Last Duchess* de Browning” (La traducción es mía).

centrado en el locutor y con escasas referencias de la situación alocutoria o elementos meta-lingüísticos (1986: 384). A la luz de reflexiones posteriores y de múltiples ejemplos de monólogos independientes producidos desde el siglo XIX hasta el XXI, todos los rasgos que ambos teóricos señalan en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* como particulares del diálogo resultan idóneos para referirse también al monólogo, como se verá más adelante.

En el prólogo a *Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle*, Clare Wallace concluye: “It is perhaps finally more useful to conceive of monologue as a *genre*, albeit a multifaceted one, and soliloquy as *dramatic device*” (2006: 4)⁵. A partir de lo expuesto previamente y la oportuna precisión de Wallace, emplearemos en el presente trabajo el término monólogo para obras autónomas que podrían constituir un subgénero dramático, en las que un actor habla sin interactuar con otro(s) actor(es), recayendo en él todos los parlamentos y acciones de la obra (represente a uno o más personajes); mientras que entenderemos al soliloquio como un recurso introducido por el dramaturgo en textos dialogados o incluso en un pasaje de un monólogo. A lo anterior conviene añadir, para una mayor precisión, la característica de *autosuficiencia* del texto dramático, planteada por Bobes, rasgo que, aunque originalmente solo concibió para el diálogo, puede aplicarse al monólogo en tanto exista por sí mismo, sin necesidad de una explicación previa o posterior (1992: 249-251).

TRANSFORMACIONES DEL MONÓLOGO

Sabemos que algunas farsas medievales⁶ breves fueron graciosos monólogos independientes. Remontándose a los orígenes del teatro occidental, no sería improbable que Thespis (VI a.C.), además de interactuar con el coro, lo hiciese monologando con su audiencia.

También en la tradición del teatro europeo fue común la inclusión de soliloquios y apartes en obras mayores, como estrategias dramáticas; especialmente fue un recurso muy apreciado durante el barroco, por los dramaturgos españoles y novohispanos, por los ingleses isabelinos y los dramaturgos del clasicismo francés. Más tarde, el teatro del *Sturm und drang* y del Romanticismo hispano incluiría monólogos y soliloquios como medio para representar las emociones exaltadas y la vida interior de sus héroes y heroínas, y en la Inglaterra victoriana aparecería el llamado “monólogo dramático”, mucho más lírico y de clímax vehemente⁷.

Todo indica que creadores y espectadores no tuvieron problema con ninguna de estas convenciones teatrales hasta la llegada del Realismo, cuyo apego a la veracidad consideró

⁵ “Finalmente, quizás sea más útil concebir al monólogo como un género, aunque sea multifacético, y al soliloquio como un dispositivo dramático” (La traducción es mía).

⁶ Durante la Edad Media en Francia, concretamente en el siglo XIII –señala Alicia Yllera– se produjeron pequeñas obras de carácter cómico-burlesco de un solo personaje. Hacia el siglo XV se popularizaron los monólogos en que “un personaje alaba sus propias habilidades (monólogos de *herbiers*, *mires*, *valets*, etc.), su valentía (soldados fanfarrones o bravucones), o celebra irónica y ridículamente su «estado sentimental»” (1991: 395).

⁷ Este tipo de poemas cuentan con tres elementos: la ocasión, el hablante y el oyente; elementos que desde teorías contemporáneas sirven para hablar de teatralidad. Ejemplos de este género son *Ulises* de Tennyson y *The Patriot* de Robert Browning.

inapropiadas e irreales estas expresiones en voz alta y a solas, y procuró evitarlas o incorporarlas con reservas, únicamente para personajes alienados, intoxicados o en escenas en que se justificaban con recursos como leer una carta.

Curiosamente, sería hacia finales del siglo XIX cuando la literatura realista, influenciada por la naciente psicología experimental, se interesaría por la forma de representar con mayor objetividad el interior de los personajes así como por rasgos particulares de la conducta humana. Esto llevó a poner en práctica, desde la narrativa, el monólogo interior y el fluir de la conciencia, cuya libre asociación y ruptura de la sintaxis convencional se volvió el medio para mostrar estados interiores tanto conscientes como inconscientes. Paradójicamente, a pesar del prejuicio que se tenía hacia el uso del monólogo o los soliloquios, fue en pleno auge de la pieza realista que el monólogo se independizó y legitimó como un texto autónomo, en dramas como *Sobre los daños que causa el tabaco* (1886) de Antón Chéjov, *La más fuerte* (1888) de August Strindberg y, en las primeras décadas del siglo XX, *Antes del desayuno* (1916) de Eugene O'Neill y *La voz humana* (1930) de Jean Cocteau. En el prólogo a *La señorita Julia*, Strindberg lo reivindicó afirmando:

En la actualidad nuestros realistas han excomulgado el monólogo por considerarlo inverosímil; pero si yo lo justifico, entonces lo hago verosímil y puedo utilizarlo con provecho. Es absolutamente verosímil el que un orador ande paseando por su casa mientras lee en voz alta su discurso; verosímil también que un actor ensaye de la misma manera su papel; que una criada hable al gato, que una madre parlotee a su hijo, que una solterona charle con su papagayo, que una persona dormida hable en sueños. (1982: 100)

Con obras como las de Strindberg y O'Neill, el género evolucionó hacia su propia independencia y madurez dramática, dando origen a una nueva variedad que recibió el nombre de *monodrama*, caracterizado por la exploración íntima de los personajes y la exposición de su situación únicamente desde su punto de vista. Por otro lado, en Rusia, el dramaturgo Nikolai Evreinov escribió los monodramas *The Presentation of Love* (1910) and *In the Stage-Wings of the Soul* (1911); en su ensayo "Introduction to Monodrama" (1909) lo concibe como:

A form concerned with the external expression of the internal experience of a single protagonist. There are three types of monodrama: single-character monodrama; divided-self monodrama, which depicts the fragmented parts of an individual psyche at war within an individual; and multi-character monodrama, in which the surroundings and other characters are presented through the filtered consciousness of the protagonist. (*apud* Smith 2010: 207)⁸

⁸ "Una forma relacionada con la expresión externa de la experiencia interna de un solo protagonista. Hay tres tipos de monodrama: monodrama de un solo carácter; monodrama dividido, que representa las partes fragmentadas de una psique individual en guerra consigo mismo; y monodrama de varios personajes, en el que los alrededores y otros personajes se presentan a través de la conciencia filtrada del protagonista" (La traducción es mía).

Aunque el término no fue adoptado por los dramaturgos de lengua española, no pasó desapercibido. En México, hacia 1935, el dramaturgo Víctor Manuel Díez Barroso publicó “Del monólogo al monodrama”, celebrando esta novedad. Mientras que en Argentina el dramaturgo Juan-Jacobo Bajaría escribió:

En el monólogo no hay diálogo. Hay un solo personaje que habla consigo mismo o con alguien que no responde. Falta la acción dramática. En el monodrama, en cambio, hay diálogo con un segundo personaje (y a veces más de uno) disimulado por un objeto o una carta, o bien un teléfono. Estos objetos encubren el otro personaje. Hablan de un modo tácito que se adivina en las palabras del actor. Este diálogo, a su vez, establece una dimensión de combate y produce el drama de uno solo. El monólogo a la inversa es pura introspección aunque el actor simule un diálogo con otro locutor. (*apud* Rhoades 1986: xxiv)

Poco a poco el monólogo fue evolucionando, dando el paso sustancial de lo narrativo, pasado e introspectivo, hacia la acción dramática que acontece en el tiempo presente. No será sino hasta la aparición de autores como Bertold Brecht, Arthur Adamov o Samuel Beckett, y más tarde con Harold Pinter, que el monólogo, liberado de representar con objetividad la realidad, indague en otras posibilidades.

Brecht, por ejemplo, trastocó el principio de la identificación entre actor y personaje, y exigió que el actor se situase a una distancia crítica para observarlo y analizar sus ideas y proceder, provocando también en el público un alejamiento que lo llevara a ver al actor y no solo al personaje; situación frecuente en el monólogo actual. Desde la estética del Teatro del Absurdo se instauró diálogos sin lógica, con reiteraciones, contradicciones, silencios e incoherencias que rompieron la continuidad y lógica de los diálogos, hasta llegar al sinsentido, a la desarticulación del lenguaje con la consecuente pérdida de su función comunicativa, de tal modo que el emisor no llega a su receptor. Quizá el ejemplo más extremo de esta corriente es *Not I* (1973) de Beckett, en donde Boca, una mujer madura, a quien solo iluminan la cara y apenas mueve los brazos, monologa por unos diez minutos frente a un Auditor silente, vomitando en un caótico *stream of consciousness* las palabras que ha tenido contenidas por largo tiempo. Beckett, como también lo hizo Ionesco, colocó a la palabra en un lugar central, más allá de los mismos personajes, a la vez que puso en entredicho la capacidad de comunicación humana, acentuando la soledad en que los individuos monologan en aparente compañía, en un mundo masificado, indiferente e individualista.

Poco antes, en 1966, Peter Handke escribió el monólogo *Selbstbeziehung* (*Autoinculpación*), en el cual un Yo refiere, utilizando verbos en pasado y con plena conciencia de sí, una lista extensísima de posibilidades y prohibiciones que lo han definido desde su nacimiento. Como es común en Handke, el teatro es llevado al límite –a un antiteatro se puede decir– y las palabras son una realidad en sí mismas; no imágenes que remiten al mundo. La obra de Handke adolece de falta de acción, pero construye con el puro lenguaje una clara línea de tensión que va en aumento y lleva al límite, exigiendo del actor un *tour-de-force* de expresión verbal en el que arrastra al espectador que inevitablemente comparte las mismas experiencias y angustias básicas del existir.

Las mayores objeciones que se han puesto a las nuevas formas discursivas con el fin de negar su teatralidad son: la pérdida de dialogismo, de la intención y posibilidad de establecer comunicación con otro, y la carencia de matrices textuales que apunten a su representatividad (Ubersfeld 1989: 16); con todo, los ejemplos citados, desde Chéjov hasta Handke, son perfectamente representables. Sobre esto, es preciso apuntar que en las últimas décadas muchos textos dramáticos se publican desprovistos del formato y los elementos tradicionales, como son las indicaciones escénicas⁹, las acotaciones espacio-temporales, las *dramatis personae* e incluso el nombre de los personajes. Estas carencias dan mayor libertad al director, quien simplemente parte de las matrices dramáticas básicas que subyacen en los textos y los hacen representables. En lo referente al dialogismo, es conveniente considerar la *interacción* como un elemento propio de lo teatral; de acuerdo con Sanchis Sinisterra es precisamente la interacción lo que permite la relación entre los personajes (mediante el diálogo y sus acciones), mientras que la acción dramática obliga a que la trama avance. Obviamente la *interacción*, intrínsecamente teatral, se ve muy limitada en el monólogo, no obstante, como bien aclara Pavis, “el monólogo se comunica directamente con el conjunto de la sociedad: en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante. En definitiva, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y *voyeur-auditor*” (1998: 296).

Así, la credibilidad de un monólogo no lo obliga a emular el aparente verismo de un diálogo, cuya pretendida naturalidad es cada día menos convincente e indispensable. La inclusión de la expresión corporal, los medios audiovisuales, la iluminación, la música y una franca narratividad han desplazado a los parlamentos en forma de conversación, a los que el monólogo se vio ligado, desde la *Poética* hasta los estudios semiológicos, como constituyentes imprescindibles del género dramático. Hoy día el monólogo se ha posicionado, atendiendo a nuevas necesidades y formas de comunicación y ha logrado atraer audiencias jóvenes. De tal modo que podemos referirnos a dos modalidades: el monólogo teatral –en infinidad de variantes– y el *performance* individual. Estas últimas manifestaciones, como los unipersonales de *clowns*, los *stand up* o los *TED talks*, están más cerca del *performance* y la conferencia, pero han favorecido la expansión de espectáculos escénicos, lo mismo convencionales que alternativos (Wallace 2006). Claro está que desde enfoques tradicionales que consideren al diálogo como el ingrediente imprescindible de lo teatral, estas expresiones no serían tomadas en cuenta. Sin embargo, las fronteras no son tan claras cuando el concepto de lo teatral se amplía y se concibe como la discursividad que acontece y se ofrece a un público presente desde un espacio escénico constituido en mundo ficcional.

Ahora bien, no obstante esta apertura, esos *performance* individuales presentan carencias desde el punto de vista de lo concretamente dramático, dado que suelen ser narraciones orales que adelocen de teatralidad. Sanchis Sinisterra acuñó el término “mongólogo” para aquellas obras unipersonales que no pasan de ser un relato en pasado, sin el aquí y ahora propios de lo esencialmente teatral (2004: 20). Cosa que ocurre con el *stand-up*,

⁹ Tal es el caso de las propuestas de dramaturgos europeos como Anga Hilling, Falk Richter, Luc Tartar o Pascal Rambert, entre otros.

espectáculo en donde un comediante cuenta al auditorio anécdotas que pretenden ser autobiográficas o dice conocer de primera mano. Son narraciones ancladas a un pasado concluido que no genera cambios en el presente, no son un detonante para la acción ni transforman al protagonista. La escena es solo un espacio físico, ajeno, y nada de ella modifica al locutor o al desenvolvimiento del espectáculo. Además la o el comediante no intenta ser otro que él mismo, enunciando desde su propia experiencia, refiriendo anécdotas graciosas y más que estar ante un actor que caracteriza a un personaje, estamos frente a un comediante que se presenta a sí mismo y hace de sí un personaje, que reaparece con diferentes *sketches* de rutinas que le son absolutamente propias e intransferibles a otros comediantes. Como bien lo explica Beatriz Trastoy:

Planteado originalmente como telonero de los espectáculos de jazz, el género, al que puede considerarse semillero de grandes comediantes, posee una larga y productiva tradición en Estados Unidos. Su marco de enunciación es simple y despojado: un escenario vacío, un micrófono y un maestro de ceremonias que da cohesión al show al presentar la sucesión de artistas que irán desplegando frente al público monólogos, comentarios de actualidad, chistes, referencias autobiográficas, observaciones sobre usos y costumbres, crítica a ciertas formas de vida, etc. [...] el actor anula la ficcionalidad del personaje y se presenta con su propia identidad. Los textos enunciados suelen pertenecerles o bien son escritos por otros, pero en función de las peculiares característica de cada uno de los actores. (2006: 33)

No podemos pasar por alto, en esta búsqueda de alternativas, ejemplos recientes que vuelven difícil el deslinde entre el monólogo teatral y el *performance* individual, como señala atinadamente Eddie Paterson en su libro *The Contemporary American Monologue Performance and Politics* (2015). Este crítico pone como ejemplos *Los monólogos de la vagina* (1996) de Eva Ensler, *The Fever* (1991) de Wallace Shawn y *Los muertos* (*Ensayo sobre representaciones de la muerte en la Argentina*) (2005), escrita y dirigida por Beatriz Catani y Mariano Pensottise. El primero constituye todo un fenómeno teatral tanto por su formato como por su contenido político y feminista. Consta de siete monólogos que en la puesta en escena original corrían a cargo de la propia Ensler, a la que seguían luego varias actrices, conformando una obra a partir de monólogos independientes. Por su parte, *The Fever* remite a una presentación unipersonal cuya confección tan autobiográfica lleva a dudar de su ficcionalidad y tensión escénica, mientras que *Los muertos* (*Ensayo sobre representaciones de la muerte en la Argentina*) consta de dos monólogos que se van desarrollando en sendas áreas escénicas contiguas, pero sin interferir entre ellos¹⁰.

Nuevos conceptos de la teatralidad obligan a repensar todos los géneros. Hoy día lo dramático juega un nuevo papel frente a lo teatral. Sin que haya sucumbido, por supuesto, el texto dramático se ve frecuentemente supeditado a lo escénico cuando no anulado, como en el caso del llamado teatro postdramático. Incluso muchos dramatur-

¹⁰ En este tipo de obras los actores narran por separado, como explica Laura Fobbio: “se ven, se escuchan, participan de conversaciones cruzadas, o en simultáneo, sólo que la prioridad no es la comunicación entre ellos, sino con el público: recitar, relatar y/o reflexionar” (2016: 54).

gos y teóricos han trascendido la atadura a la necesidad de un conflicto estrictamente dramático como elemento indispensable y prefieren referirse a lo teatral desde la poética de los cuerpos, la interacción de convivio entre actores y público, la expectación generada en la escena, la “organización de la mirada”, como lo plantea Jorge Dubatti (2007), entre otros. Todo lo anterior deja atrás el problema entre naturalidad o artificio, verosimilitud o inverosimilitud del monólogo, las unidades clásicas, incluyendo la de acción, y se privilegia la idea de convivio, *poiesis* corporal y expectación.

Como reflejo de su tiempo, el teatro muestra, enfrenta, emplea las formas de relación y los modos de comunicación de cada época. Por lo que respecta al monólogo, Michel Azama, especialista en teatro francófono, lo concibe como “un diálogo con el vacío, la palabra perdida. El escaparate de la infelicidad. Es la evidencia de la pérdida de la relación social del individuo en la vida moderna, la representación del aislamiento y la soledad o su metáfora” (*apud* Chías 2004: 32).

EL MONÓLOGO EN LA ESCENA MEXICANA

Largo y continuo es también el camino recorrido por el monólogo en los países latinoamericanos herederos del teatro español y su tradición occidental. México no es la excepción. Acercarse a esta evolución conduce a la producción novohispana, en la cual encontramos monólogos, soliloquios y los socorridos apartes, característicos del teatro áureo. Un ejemplo temprano sería el soliloquio, incluido en *La pasión del Domingo de Ramos* (ca. siglo XVIII). Obra en náhuatl basada en los evangelios que cumple con su misión evangelizadora y moralizante; en ella (cuadro XIII), Judas Iscariote, presa de culpa y angustia, expresa sus conflictos internos (Horcasitas 2004). Aunque fue a través de las loas, esas introducciones laudatorias, que el monólogo se cultivó mayormente en Latinoamérica durante la colonia. El investigador estadounidense Duane Rhoades, en su cuidadoso y extenso catálogo *Independent Monologue in Latin American Theater* (1985), divide la producción de monólogos en tres amplios periodos de acuerdo a la evolución y rasgos específicos del género, como se expone a continuación.

1. De 1550 a 1840. Inicia con la presencia de loas, pequeños textos que forman parte de obras mayores que, por lo general, servían como alabanza e introducción, carecían de verdadera teatralidad, pero daban a conocer los antecedentes de la acción. Estos prólogos evolucionaron, dejando atrás el modelo peninsular de lenguaje culto y complejas alegorías, para presentar tipos locales y lenguaje coloquial, lo que dio lugar a una “variedad de loas tardías que representaron las primeras creaciones unipersonales originales significativas en América Latina” (Rhoades 1985: xvi). Solo más tarde, hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, irrumpieron los melodramas o “melólogos”, en los que convivían música y verso, no obstante, a diferencia de la ópera y otros géneros semejantes cuyo elemento central es el canto, en el melodrama los textos se recitaban. Sus temas giraban en torno a conflictos internos, tópicos sentimentales y patrióticos, un ejemplo es el *Unipersonal de don Agustín de Iturbide, Emperador que fue de México* (1823) de Fernández de Lizardi.

2. De 1840 a 1940. Con el Romanticismo empezó a cultivarse un monólogo independiente y cómico para el lucimiento expreso de un actor o una actriz de moda. Con este ganó terreno lo narrativo, la música perdió importancia y se recurrió a la prosa. Juan de Dios Pesa cultivó particularmente este género y Manuel José Othón escribió una comedia excepcional por su tensión dramática y humor, *Viniendo de picos pardos* (1892). Hacia finales del siglo XIX, el cambio estético que implicó la corriente realista condujo al abandono del monólogo, y fue hasta pasado el primer tercio del siglo XX que sería revalorado.

3. De 1940 a 1985 (año de publicación del catálogo). El monólogo evolucionó como obra independiente y surgió, a principios del siglo XX, el término monodrama. Manuel Díez Barroso –miembro del llamado Grupo de los Siete– reconoció en *Antes del desayuno* (1916) de O’Neill una nueva expresión que ponía énfasis en la acción dramática sobre la narración, y que esta acción tenía consecuencias en el desarrollo de la trama. Durante estas cuatro décadas se incrementó el número de monólogos, lo mismo tradicionales que experimentales, poéticos, absurdos, paródicos, políticos, introspectivos, para niños o para teatro-bar.

La lista de monólogos producidos por dramaturgos mexicanos desde mediados del siglo XX hasta nuestros días sobrepasa el centenar. En su mayoría se trata de breves ejercicios dramáticos, obras aisladas de una producción mayor, como sería el caso de monólogos poco conocidos de Rodolfo Usigli, *Carta de amor* (1968) y *Estreno en Broadway* (1970), o los de Óscar Liera, *La verdadera revolución* (s/f) y *Los camaleones* (1980). Junto a estos, encontramos trabajos de escritores como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Maruxa Vilalta, Federico Inclán, Jaime Chabaud o Flavio González Mello, quienes se interesaron por el monólogo y tienen varias piezas también breves y para un solo actor. Por último, existe el conjunto conformado por monólogos más ambiciosos, tanto en su estructura como en su duración, que se presentan como obras autónomas en una función. Tal es el caso de *Esta no es un obra de teatro o un actor de repara* (1975) de Sabina Berman; *Frida Kahlo: viva la vida* (2001) de Humberto Robles; *Cada vez nos despedimos mejor* (2013) y *Hotel Good Luck* (2015) de Alejandro Ricaño; *Tijuana* (2018) de Gabino Rodríguez, *Malas palabras* (2001), obra infantil de Perla Szuchmacker; *Conferencia sobre la lluvia* (2013) de Juan Villoro; o los espectáculos unipersonales, escritos, dirigidos y actuados por Adrián Vázquez, *No fue precisamente Bernardette* y *Los días de Carlitos*, entre otras. Sobresalen, por su tratamiento y temáticas, dos obras de 2018: *Red, Black & Silver* (2018) de Alejandro Román, montaje experimental que hace uso de multimedia, basado en los últimos días de Jackson Pollock, y *Tijuana* de Gabino Rodríguez, que incorpora también multimedia. Este muestra cómo sobrevive un joven en esa ciudad fronteriza, a partir de un trabajo de campo que el propio dramaturgo realizó al vivir seis meses como obrero de maquila con un salario mínimo.

Ahora bien, dentro de este último grupo de monólogos extensos e independientes, algunas obras destacan por su permanencia en cartelera: *La virgen loca* (1974) de Hosmé Israel (1949-2016), escrita y representada por él mismo por más de cuarenta años; *Ik die-trick fon* (1986) que su autor y director, Martín Zapata, protagonizó hasta 2010 para, a partir de 2017, ceder el papel a su hijo, Martín Tadeo Zapata; y *Divino Pastor Góngora* (2001) de Jaime Chabaud, que se abordará a continuación.

MÚLTIPLES VOCES PARA UN SOLO ACTOR: *DIVINO PASTOR GÓNGORA*

Divino Pastor Góngora, estrenada en 2001 y publicada en 2013, contó con la actuación de Carlos Cobos¹¹ (1959-2012) bajo la dirección de Miguel Ángel Rivera, presentándose de forma ininterrumpida desde su estreno hasta 2006. Además, incluye en su haber varias reposiciones hasta 2012. Posteriormente, tras el deceso de Cobos, fue reestrenada bajo la dirección de Mauricio García Lozano con la participación del actor José Sefamí. Este nuevo montaje se ha presentado de forma esporádica en teatros de la capital del país y el interior, desde 2016 hasta 2018. La obra ha sido traducida al francés, inglés, portugués, checo y se ha representado por Estados Unidos, Escocia, Argentina, Colombia, Francia y España. A esta presencia constante en cartelera y trascendencia en escenarios internacionales, se añade la buena recepción que tuvo por parte de la crítica desde el momento de su estreno, como puede constatarse en las reseñas de Olga Harmony, Noé Morales, Eugenia Galeano y la redacción de la revista *Proceso*. Sumado a este éxito escénico, cabe señalar que el monólogo es una tragicomedia que destaca por su lograda construcción, de gran riqueza verbal, así como por, a pesar de su ligereza jocosa, detenerse en interesantes reflexiones sobre el quehacer actoral. En palabras del crítico Noé Morales:

Miguel Ángel Rivera hace una buena lectura del texto de Chabaud y presenta una puesta redonda y uniforme. Apelando al espacio vacío para recrear la celda del protagonista, transmite limpiamente esa paradoja emocional que rige el ánimo del cómico: en la antesala del cadalso se da tiempo para rememorar con humor sus desventuras amorosas, profesionales y existenciales. Con un trazo que muestra las múltiples posibilidades de un escenario despoblado, Rivera centra sus esfuerzos en la dirección de su actor, de quien logra momentos hilarantes y conmovedores, pero sobre todo un desempeño cuya falta de titubeos lo vuelve admirable. (2001, en línea)

Pero antes de entrar en el comentario de la obra, es pertinente presentar a su autor. Jaime Chabaud (México, 1966) es un referente de la actividad teatral del país y un destacado dramaturgo de la llamada “Generación de los sesenta”, al lado de Flavio González Mello, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, David Olguín o LEGOM. Chabaud realizó estudios en Letras Hispánicas y en Cinematografía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Asistió al taller de dramaturgia de Hugo Argüelles, pero reconoce como a sus auténticos maestros a los dramaturgos Tomás Urtusástegui, Gerardo Velázquez y Jesús González Dávila. Cuenta con importantes reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (2013) y el Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires (2010).

Sus obras han sido traducidas a diversas lenguas: alemán, búlgaro, catalán, checo, francés, gallego, inglés, polaco y portugués. Su labor se extiende a la cátedra, el guionismo

¹¹ Cobos recibió en 2001 el Premio al Mejor Actor de Monólogo otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro.

y al trabajo editorial como articulista y como fundador, director y colaborador de la publicación trimestral *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. Fundada el año 2000, *Paso de Gato* en 2005 recibió el Premio Nacional de Periodismo “José Pagés Llergo” como la mejor Publicación Cultural del año.

Chabaud también se ha desempeñado como investigador, estudiando la historia del teatro mexicano, centrándose en el siglo XIX¹². Afín a este interés por el pasado son algunas de sus obras más destacadas que versan sobre temas históricos: *¡Qué viva Cristo Rey!* (1992), relacionada con la Guerra Cristera acontecida en la década de los años veinte del siglo pasado; *En la boca de fuego* (1993), obra por encargo sobre la figura de un héroe de la Independencia de México; *El ajedrecista* (1993), cuya trama ambientada en el Porfiriato discurre del final al inicio; y *Yanga: un acercamiento a nuestra identidad en tiempos de esclavitud* (2018), sobre el esclavo Gaspar Yanga, descendiente de nobles africanos que encabezó, en el siglo XVI, una insurrección de esclavos en el Estado de Veracruz.

El teatro de Jaime Chabaud se ha caracterizado por la búsqueda constante de recursos teatrales. Dicha búsqueda incluye la estructura interna del texto, la linealidad temporal, la hibridación de géneros, los parlamentos corales, el empleo de la narraturgia, la relación texto-montaje. Asimismo, ha abordado las más diversas temáticas, como por ejemplo un triángulo amoroso ubicado en el Porfiriato; un argumento sobre *gangsters* y policías ubicado hacia 1940 (*Perder la cabeza*, 1995); un par de obras a partir de textos shakespearianos (*Otelo sobre la mesa*, 2006; y *Anamnesis*, 2018, inspirada en el *Rey Lear*); una cruda obra para adolescentes sobre un sicario de catorce años (*El Kame Hame Haa*, 2013); o dramas en los que se ha ocupado de acontecimientos recientes como el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York (*Rashid 9/11*, 2007), la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa (*Noche y niebla “un grito o 43”*, 2017) o la violencia y el choque cultural que sufre un migrante de Michoacán al enfrentarse a la sociedad de los Estados Unidos (*Oc Ye Nechca. [Érase una vez]*, 2008). En este último el escritor introduce unas sugestivas acotaciones a las que da un título que otorga ambigüedad a la pieza, otorgando todavía más libertad con miras al montaje:

CONTRAINDICACIONES

no sé dónde ocurre
 no sé quién o quiénes hablan exactamente
 no sé si es una obra coral o unipersonal
 son voces de mujeres y hombres
 o de hombres solos
 o de mujeres solas
 lo ignoro
 no sé si sea bueno determinar espacio alguno

¹² Algunos ejemplos de esta labor son su colaboración en el proyecto de rescate de teatro mexicano coordinado por Héctor Azar, como ayudante investigador del volumen *Teatro mexicano historia y dramaturgia, X. Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)* (1994) dirigido por Sergio López Mena; y como responsable del volumen Chabaud, J. (comp.) *Teatro mexicano: historia y dramaturgia XII. Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)* (1995). A estas publicaciones pueden agregarse artículos como: “Teatro e identidad nacional (1790-1840)” (2009b) y “El resorte de la historia” (2010).

no sé si existe luz
 no sé si hay tareas escénicas
 no es radio no sé si lo podemos calificar de texto dramático (sí de teatro)
 ¿esto ya lo está diciendo alguien? (2008: 1)

Por lo que se refiere a monólogos, Chabaud escribió *Divino Pastor Góngora* (2001); *Pipí* (2005), obra en donde trata temores propios de la infancia; *Lágrimas de agua dulce* (2009), unipersonal para una actriz sobre una niña que es marginada porque sus lágrimas son dulces y esto la hace diferente; *Pirómano (s/f)*, sobre un individuo con disociación de la personalidad.

Divino Pastor Góngora está ambientada en el siglo XVIII en la Nueva España. La obra trata sobre el desafortunado destino de un actor que ha caído en manos de la justicia por dos razones: sus relaciones amorosas con la sobrina de un inquisidor y su participación en una puesta en escena que incitaba a la insurrección contra la corona española. El protagonista, Divino Pastor Góngora¹³, monologa desde su calabozo a lo largo de una jornada o quizá un par de días, narrando su historia y caracterizando una galería muy diversa de personajes que brindan al actor una oportunidad excepcional para mostrar sus capacidades.

Se advierten vasos comunicantes entre este argumento y otros del escritor, en aspectos como ubicar la acción en un pasado específico de la historia de México, la condición del cómico acosado por el poder y el prisionero que discurre desde su encierro. Motivos que figuran también en el caso de *El ajedrecista* (1993), cuya acción, situada entre 1880 y 1890, se desarrolla en un sótano-calabozo desde donde el protagonista, un viejo militar y maestro de ajedrez, lucha con sus conflictos. Otro ejemplo es *En la boca de fuego*, en la que, como el propio escritor aclaró:

Me propuse que nunca entrara Guerrero¹⁴ en la obra, que el hilo lo llevara un cómico de la legua, un actor que al comenzar la guerra era un prisionero más de la Inquisición. Este cómico recibe una oferta: le dicen que será más útil si representa obras en contra de los insurgentes. Así lo hace hasta que cae en manos de los rebeldes, a los que les propone trabajar como actor, pero a favor de ellos. El eje en esta obra es el cómico y no el héroe. (2009a, en línea)

La estructura de *Divino Pastor Góngora* está organizada básicamente en cuadros delimitados por oscuros y la aparición de una Sombra o ruidos en *off* que permiten las transiciones e interrumpen el fluir de la acción. Su tono es de farsa tragicómica. El desafortunado desenlace está antecedido por escenas cómicas bien construidas, el personaje resulta muy gracioso y el humor es en ocasiones atrevido y hasta vulgar. La trama es fragmentada e incluye pasajes meta-teatrales que obligan al actor a exagerar, a sobre-actuar nueve personajes muy distintos entre sí, lo que acentúa su naturaleza de cosa escenificada, farsesca, fingida.

¹³ El nombre de Pastor Góngora proviene de un alumno de Chabaud, cuyo nombre es Pastor Góngora Ruiz, un mimo yucateco.

¹⁴ Vicente Guerrero (1782-1831) fue un importante general mexicano que luchó a favor de la Independencia de México y ocupó la Presidencia de la República por un breve periodo, de abril a diciembre de 1829.

No obstante estas exageraciones, se trata de una obra realista. En ella el dramaturgo juega a desarticular las unidades de tiempo y espacio, llevando la acción lo mismo al pasado que al presente e incluso a un futuro hipotético, como se explicará más adelante. Este traslape de tiempos no se lleva a cabo de forma convencional –esto es, con acciones en presente y narraciones que dan cuenta de lo acontecido en el pasado–, sino que el actor representa y el público observa –no solo escucha– tanto lo que Divino está viviendo en la celda como hechos que acontecieron tiempo atrás. De este modo, el monólogo se libera de ser un discurso narrativo o introspectivo para ser plena acción dramática ocurriendo en presente.

La acción del monólogo puede reducirse a la de un reo que, en espera de su sentencia, cuenta lo que lo llevó hasta ahí y lo que imagina o teme que le sucederá, a la vez que para huir de sus temores y mostrar a sus compañeros de prisión sus habilidades histriónicas, representa accidentalmente un sainete. Bajo esta aparente sencillez argumental subyace una complejidad interesante de estrategias dramáticas, varias subtramas, digresiones, puesta en abismo e intertextualidades que retardan la acción principal, así como una lograda tensión en ascenso, generada por sonidos en *off* que refieren a situaciones que están sucediendo en el espacio extraescénico; todo ello aunado a una hilaridad tanto verbal como de caracteres y situación.

Son tres los conflictos que enfrenta Divino Pastor y que irán presentándose hasta el final: primero, salir o no del encierro y salvar o no su vida; segundo, alcanzar a terminar el sainete que representa desde su celda a pesar de las constantes interrupciones; tercero, saber si él es o no un buen actor.

El personaje resulta ser un cómico crédulo, víctima de conspiradores y utilizado por la sobrina del Inquisidor para ocultar su deshonra. Se presenta a sí mismo como un buen hombre, aunque con ciertas reservas. Despierta simpatía e hilaridad dada su ingenuidad, por encontrarse en desgracia, con hambre, dudoso de sus capacidades histriónicas y por confesar que fue impotente en el encuentro sexual con la hermosa sobrina.

La obra da inicio en oscuro con Pastor cantándose un cantar de preso. Al iluminarse el escenario habla entre los barrotes dirigiéndose a un carcelero ausente: “Soy cómico, sí, lo confieso, pero de corazón no malo y aun sincero cuando me lo propongo... (Pausa.) ¡Guardia, celador, dueño de las llaves, y de mis esperanzas: dejad de jugar juego tan macabro...!” (Chabaud 2013: 5). Ante el silencio apático continúa con sus súplicas y explicaciones, las cuales interrumpe observando al público con desconfianza: “No me deje con estos rufianes, que se ven peligrosos y yo... yo...” (6). De este modo amplía el espacio escénico, haciendo que la platea sea parte del calabozo y los espectadores pasen a ser otros reos compañeros de prisión a quienes se dirigirá. Como vemos, el dramaturgo emplea dos maneras de interpelación: primero, con parlamentos dirigidos a un sujeto existente e indiferente, puesto que aunque el carcelero se materializa por el ruido de pasos y llaves, nunca aparece en escena; segundo, se dirige posteriormente al público incorporado como personaje. Más adelante utiliza la forma convencional del diálogo consigo mismo y aprovecha al máximo la representación de supuestas conversaciones con otros personajes que el mismo Pastor encarna. Con todo ello el texto incorpora pluralidad de perspectivas y utiliza las tres modalidades de interpelación a las que se refiere Sanchis Sinisterra (2004), ya que Divino se habla a sí mismo, a otros sujetos presentes o ausentes e interpela al público, como se verá a continuación.

Para dar a conocer la desdichada historia del personaje, el dramaturgo se ve obligado a informar sobre varios hechos causantes de la situación en la que se encuentra Pastor Góngora; nada de lo que sucede en escena habrá de cambiar su destino. Por lo anterior, podría pensarse que estamos ante parlamentos absolutamente narrativos de dudosa teatralidad, pero no es así, ya que la tensión se incrementa y el protagonista sufre alteraciones, padece en tiempo presente hasta tomar conciencia cabal de su inevitable destino. De manera que esta farsa confirma lo expresado por el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra: “No es arte de contar el monólogo. El monólogo es el cuento. El actor no es un cuentacuentos. El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado” (2004: 29).

Chabaud también utiliza un recurso lo mismo inusual que apropiado para extender la trama, a saber, mantener la tensión y que el público pueda imaginar el desventurado desenlace: el tiempo futuro. Divino narra lo que habrá de sucederle. Transita así de un relativo optimismo a la conciencia de saberse perdido y reconocerse como un actor mediocre. De este modo, el monólogo supera por mucho una narración acontecida y terminada en el ayer, pues logra conjugar tres temporalidades con pasajes en que se narran los antecedentes de la acción dramática en pretérito. Se trata de escenas en las que acontecen acciones en presente, además de fragmentos, también narrativos, empleando el tiempo futuro. Ahora bien, la conjugación de estos elementos consigue que el público pueda conocer lo que habrá de ocurrir después de concluida la obra. Construido así, el argumento consta de introducción, desarrollo y un desenlace climático. A lo anterior se añade que, aunque lo narrado y lo poco acontecido en el calabozo frente al público es básicamente la verborrea de Divino para matar el tiempo y ahuyentar sus temores sin que nada de ello interfiera en su destino, en un espacio extraescénico, solo actualizado mediante voz y sonidos, el cómico se sabe sentenciado a muerte y se percibe el galope de sus verdugos que se acercan para ajusticiarlo.

En este gran monólogo encontramos pasajes en que se emplea el soliloquio. Por un lado, sirve como recurso para objetivar un diálogo interior que, como explica Viviecas, corresponde a la dimensión de las dudas existenciales del personaje (2004: 30). Por otro, encontramos monólogos dirigidos a otros personajes (presentes o ausentes) que no interactúan con el protagonista y en los que se manifiesta con mayor claridad el conflicto de la acción dramática.

El continuo cambio de papeles que ejecuta el actor y las distintas voces que se enfrentan entre sí, permiten un dialogismo que evita la visión única y la voz omnipotente del protagonista, escapando del defecto de una discursividad monofónica y univocal. Tal es el caso de la fantaseada aparición del espectro de la actriz Manuela o la remembranza de la sobrina del Inquisidor, con quienes interactúa el prisionero desde una ficción que se instaura dentro del argumento principal; además de su adversario, una especie de “segundo personaje”, que representa al Inquisidor.

Con este personaje, Chabaud da una nota de actualidad al monólogo y sugiere la censura y castigo que pueden padecer los artistas que critican al régimen. La inclusión del antagonista, bajo la figura de un inquisidor implacable y vengativo, al cual se da el nombre de Diego Fernández y de Zevallos, es una alusión directa al conservador Jefe Diego, un político corrupto de la historia reciente de México. El público celebra la elección de este apelativo, pues reconoce de inmediato al Jefe Diego, siempre bien dispuesto a levantar su

índice católico y flamígero. Resulta curioso que Chabaud refiere que en el tiempo en el que escribía la obra tuvo conocimiento de la existencia de un inquisidor con ese nombre:

La maestra Maya Ramos Smith y Tito Vasconcelos, que preparaban su libro sobre la censura en la época colonial, me compartieron el hallazgo de un censor del siglo XVII que se llamó Diego Fernández de Ceballos. ¡Igual que el Jefe Diego!, el ex candidato panista a la Presidencia de la República que perdió ante Zedillo, uno de los intolerantes máximos del México actual. (2010: 55)

En escena, este representante de la Iglesia se corporiza como una Sombra¹⁵ que persigue a Divino para castigarlo. En línea con lo que se viene explicando, los parlamentos del inquisidor son dichos por Divino, quien transforma su voz para imitarlo cuando pregunta a los reos/espectadores:

¿Queréis saber qué voz tiene el inquisidor Diego Fernández y de Zevallos? Pues yo os lo diré: “El día de hoy, 16 de septiembre del año de Nuestro Señor de mil setecientos y noventa, aquí, en esta real ciudad de México de la Nueva España, fue recibida acusación de toda gravedad contra el cómico que nombran Divido Pastor Góngora, hijo de madre con oficio inconfesable aunque antiguo...”. (2013: 8)

Anotar justamente a continuación del nombre de Fernández y de Zevallos datos tan precisos sobre la fecha y el lugar en el que se desarrollan los remotos hechos, parece ser una aclaración que anticipadamente el dramaturgo ofrece para subsanar contrariedades¹⁶.

Como se expuso previamente, una de las mayores objeciones que se ha pregonado respecto a la verosimilitud de los monólogos es señalar lo poco creíble que resulta que un hombre en sus cabales sostenga una conversación extensa consigo mismo a modo de soliloquio. Por ello Chabaud pone a Divino a delirar en una escena en la cual, a causa de la inanición, sueña con comida. El largo ayuno lo lleva a hablar semiinconsciente y a comer moscas o piedras de la celda como si fuesen succulentas viandas. De este modo, se justifica su monologar y resulta muy oportuna y graciosa la inserción paródica de algunos fragmentos de la mojiganga *Los guisados* de Calderón de la Barca:

La luz se enrarece. DIVINO intenta alcanzar objetos invisibles con las manos, ilusionado. DIVINO: ¿Los veis...? ¿No los escucháis...? Ahí están los guisados en torneo... ¡Qué batalla..., qué disputa por ganarse mi paladar...! ¡Qué caballeros tan sazonados defendiendo a sus condimentadas damas...! (*Lo levantan en brazos invisibles caballeros.*) Pe..., pero ¿qué hacéis...? ¡Soltadme...! ¿A dónde me lleváis...? No, no, no, mi nombre no es Baco... ¿Que de juez el título me otorgan...? ¡Hombre, que no venía preparado...! [...] Quezque decidir quién Príncipe es de los Guisados y cuál dama

¹⁵ A diferencia de los otros personajes que el mismo Divino caracteriza u otros con los que interactúa mediante mímica y voces, el inquisidor tiene una presencia visual concreta: “De la oscuridad surge una Sombra en un púlpito” (Chabaud 2013: 8).

¹⁶ La incomodidad del senador no pasó de dar algunas escuetas declaraciones a la prensa en las que aclaró no ser descendiente de ese personaje colonial.

Reina de la Fritanga y la Memela... (*Se soba la barriga.*) Bien me suena, ¿quiénes contienden? (*Tr.*) “Van de primero don Estofado que defiende a su esposa doña Olla contra don Camote y su señora la Princesa Pepitoria... Y el que ganase esta jornada ha de batirse contra don Chorizo que a doña Albondiguilla estima como suya...”. (16)

Chabaud recurre a la intertextualidad para dar un sentido de verosimilitud y, más aun, de realidad histórica, pues parte de hechos reales, obras literarias conocidas, y recupera a través de la citación formas de lenguaje y modos de ver del pasado. Por una parte, alude a la obra representada en 1870, *México rebelado*¹⁷, que fue censurada por subversiva, y, por otra, incluye fragmentos de “cantar de preso”, un sainete del siglo XVIII, fragmentos de una obra teatral de Lope de Vega y otra de Calderón, la comentada previamente, así como el texto íntegro del “Soneto a una cómica difunta” del poeta novohispano Luis de Sandoval y Zapata (1618?-1671). Mientras que este poema permite a Divino homenajear a su maestra de actuación, recitando emotivamente frente a su auditorio, permite al dramaturgo introducir el tópico del *ubi sunt*, para reflexionar sobre el paso de la vida a la muerte y sobre la trascendencia de un actor. Este tópico tendrá eco más adelante, cuando al finalizar la obra, con la inminente ejecución de Pastor, se induce al público a recapacitar sobre qué es aquello que finalmente, tras su muerte, permanecerá de un actor.

Este soneto, como se ve, no es solo un elemento intertextual, sino un medio para apuntar hacia lo metateatral, aspecto esencial de la obra, como se verá a continuación.

Lo fingido verdadero (1608?) de Lope de Vega es una tragicomedia histórica y religiosa que trata asuntos como la ficción, la verosimilitud, la imitación, el arte de la interpretación actoral, llegando incluso a dar forma a una breve poética dramática. El personaje principal de la comedia de Lope es el actor y mártir cristiano Gines, quien intenta valerse de la ficción teatral para conseguir a la mujer que ama en la vida real. Para ello, crea una escena en donde como Rufino escenifica que pide la mano de la actriz Marcela a su verdadero padre, también un actor de la compañía. Tenemos así una traslación de lo fingido a lo verdadero, de la ficción a la realidad, asunto sobre el que mucho se ha discutido entre la gente de teatro.

De Lope Chabaud retoma solamente unas cuantas líneas de un parlamento de Gines. En ellos se expone la diferencia entre actuar y simplemente imitar, entre el buen y el mal cómico, así como la importancia de tener experiencia de los sentimientos que quieren representarse; cómo el buen actor precisa de un profundo conocimiento de la vida para que su trabajo no sea solo un remedo:

El imitar es ser representante; / pero como el poeta no es posible / que escriba con afecto y con blandura / sentimientos de amor, si no le tiene, /¹⁸ así el representante, si no siente / las pasiones de amor, es imposible que pueda, gran señor, representarlas;

¹⁷ En su artículo “Teatro e identidad nacional (1780-1840)”, Chabaud se refiere a la obra *México rebelado*, censurada tras su escenificación el 13 de septiembre de 1790, debido a su contenido subversivo, pues “los vientos revolucionarios e independentistas comenzaban a manifestarse también en los tablados de la Nueva España” (2009b: 113).

¹⁸ Aquí Chabaud eliminó dos versos de la obra original de Lope: “y entonces se descubren en sus versos / cuando el amor le enseña lo que escribe”.

/ una ausencia, unos celos, un agravio, / un desdén riguroso y otras cosas / que son de amor tiernísimos efectos, / haralos, si los siente, tiernamente; / mas no los sabrá hacer si no los siente. (17)

De las intertextualidades mencionadas hasta ahora es el sainete del siglo XVIII de José Macedonio Espinosa, *El alcalde Chamorro*¹⁹, el que juega el papel más importante por su extensión, tema, amplio espectro de caracteres e hilaridad. Este se va representando de forma accidentada por las continuas interrupciones por ruidos en *off* y las múltiples digresiones de Pastor. La inserción de esta farsa en particular permite al actor demostrar su talento en diversas facetas. El argumento, a su vez, versa sobre unos “artistas” que han caído en prisión, con lo que mediante una *mise en abyme* se reitera el conflicto principal de la obra, esto es, la lucha entre artista y representante de la justicia. Chamorro, un alcalde falto de carácter y probidad, interroga a tres reos que le presenta su Secretario: un “Representante” (actor), un travestido (que se llama a sí mismo Pitiflorito) y una Fandanguera (cantante y bailarina). Se trata de una obra hilarante y atrevida, sin precedente en el teatro novohispano, que incluye la figura cómica de un travestido desinhibido a quien el dramaturgo Macedonio Espinoza da un carácter firme y simpático al que incluso hace salir victorioso cuando Chamorro parece sucumbir ante sus encantos y los de la Fandanguera.

Otro aspecto meta-teatral que enriquece particularmente la obra es la continua referencia y reflexión sobre el quehacer del actor y los sinsabores de su profesión. Un ejemplo es la supuesta disputa con la actriz Manuela:

“¿Soy fantasma que te persigue en tu mazmorra? ¿Por qué olvidas las leyes divinas de la representación, Pastor Góngora?” Dejadme en paz, Manuela de San Vicente, (*Voltea al público angustiado*.) ¿No la oyen? ¿no la ven? Defendedme de ella. “Siempre hablando en antiguo, Divino, en arcaico... ¿que no entiendes que la lengua corre pareja con el viento y nunca se detiene?” Por Dios, Manuela estás muerta. [...] “Hay que joderse contigo, Divino, no me descuides el paso seguro y jamás dar la espalda al público. ¿Dónde quedó la postura elegante, el gesto preciso, el verso que nace de tus tripas, la pausa certera. No olvides a Lope, hételo dicho desde imberbe púber?”. (17)

Como se aprecia en la cita anterior, el actor Divino Pastor se desdobra para referirse – mediante un diálogo entre alumno y mentora– a las cualidades propias de un buen artista, mismas que Pastor parece olvidar. Aunado a su temor por el castigo que le espera, al protagonista lo aflige no ser un buen actor. En cierto momento, por ejemplo, recordando una función en que el público lo ignoró, el actor grita en escena, como lo hizo en aquella ocasión, para llamar la atención de la concurrencia. Con este recurso, el espectador real

¹⁹ Al parecer su estreno ocurrió en efecto en la Ciudad de México, en el Coliseo de Comedias. “Señala Julio Jiménez Rueda que el siguiente entremés (compuesto para representarse en los intermedios de las funciones de Coliseo de Comedias) aporta al teatro mundial el personaje del puto como figura cómica”. *Guía de forasteros. Las sobras del estancillo. Número especial para los años 1816-1821*. INBA. Año II, vol. III, núm. 16 (1986) 48. 12 febrero 2019.

es confrontado y deja momentáneamente su estatuto ficcional de reo para ser, a la vez, el público del Coliseo, al que se dirigió Divino en el siglo XVIII, y el que está presente en una función de nuestros días de esta obra de Jaime Chabaud. Veamos:

Debéis saber que me adoraba el público... (*Pausa.*) Aunque, si bien es cierto, que cuando pisaba el tablado las más de las veces nadie ponía atención... Así como vosotros, pero peor. (*Transición.*) No te engañes, Divino. Siempre hubo, mientras actuabas, un bisbiseo, pláticas de palco a palco, señoras gordas masticando fritangas y abarroteros negociando mercancías. (*Pausa.*) ¿Qué puto público te puede adorar si ni te mira...?! (*Pausa.*) No te engañes, Divino, recuerda aquél día... (*Sonríe emocionado.*) ¿Como olvidarlo...? (*Pausa.*) ¿Queréis oírlo? (*Señala a alguien del público.*) Por favor decidle a aquél que deje de hurgarse las narices, que me distrae. (13)

De este modo se van desarrollando los tres conflictos del monólogo. El más superficial y cuya función principal, además de divertir, es sostener la tensión escénica; me refiero al de lograr concluir la representación del *Sainete del Alcalde Chamorro*. El segundo es el conflicto argumental sobre el destino del cómico. El tercero y de mayor peso existencial es el de la confirmación de su capacidad actoral, pues la fama le permitiría trascender. Tan importante es este último aspecto que la obra cierra con Divino narrando, en tiempo futuro, cómo cuando finalmente el Inquisidor llegue hasta su celda él simplemente buscará huir a través de una impecable actuación:

A por mí vendrán y un rumor me acercará al oído el nombre de Diego Fernández de Zevallos que, no confiado en los justicias, adelantará a galope para llegar hasta mi mazmorra... Yo seguiré representando mientras en los pasillos sus pasos aproxímanse... “¿Eres Divino Pastor Góngora?”. Sin contestar continuaré el sainete con la esperanza de poderme fundir con los personajes para aún vivir, meterme en la piel de uno solo, hasta dejar de ser yo mismo. Me convertiré en tantos y la confusión de don Diego crecerá [...] Mi ejecutor, amigos míos, no sabrá nunca a quién dejó tendido en aquel charco de sangre. (27-28)

Así será el trágico fin del protagonista y de su historia, pero la obra concluye con un último parlamento en que Pastor pide al público una oración por su alma y un aplauso por su actuación. Me atrevo a decir que la obra plantea dos finales, cada uno de distinta naturaleza ficcional. El primero, con la inminente muerte de Divino, es el final propio de todo drama y que se enmarca en el mundo ficcional del personaje; en contraste con el segundo, que traspasa la cuarta pared, invade la platea y se visibiliza ante la audiencia al actor de carne y hueso que está esperando su aprobación mediante el aplauso. La ilusión teatral nos lleva a adquirir mayor conciencia del propio teatro, de sus ejecutantes y de nuestra condición de espectadores. La obra así abandona la imitación para inundar la vida. Como apunta de la Parra, en el monólogo “siempre se cuentan dos historias. Una se cifra, una aparece, la otra se oculta. En el entramado de esas historias se salta el funámbulo. Salta al vacío y cae en la red y el público que, mientras caía quería verlo morir, aplaude agradecido al reconocer que sigue con signos de vida” (2004: 28).

Desde hace décadas, la oferta del teatro en México incluye monólogos y el número de estos va en aumento. Críticos y espectadores atentos entienden estas manifestaciones como la instancia idónea para la producción y exploración del acontecimiento teatral de hoy en todo Occidente, con propuestas conservadoras o arriesgadas que abordan temáticas de actualidad y controversia. Se trata sobre todo de formas que persiguen posibilidades discursivas alternas que se ajustan a la expresión y a las preocupaciones actuales del sujeto político, violentado, solitario, fragmentado y carente de relaciones de auténtica comunicación. Vale la pena seguir de cerca la evolución de este tipo de teatro que se ha ganado a pulso su absoluta independencia, “género” posible y emergente que da claras muestras de haber alcanzado la mayoría de edad.

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES, Carmen (1992) *El diálogo*. Madrid, Gredos.
- CHABAUD, Jaime, comp. (1995) *Teatro mexicano: historia y dramaturgia XII. Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)*. Ciudad de México, Conaculta.
- (2008) *Oc ye nechca (Érase una vez)*. Celcit. Dramática Latinoamericana, 398. [https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=OC%20YE%20NECHCA%20\(%C3%89RASE%20UNA%20VEZ\)&f=&m=](https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=OC%20YE%20NECHCA%20(%C3%89RASE%20UNA%20VEZ)&f=&m=) [02.09.2019].
- (2009a) “Evolucionamos hacia un no-realismo”. Entrevista de H. Cabrera. *Página 12*. Espectáculos. 12 de agosto. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-15112-2009-08-29.html> [15.09.2019].
- (2009b) “Teatro e identidad nacional (1770-1840)”. *Casa del Tiempo*. III (25): 113-116.
- (2010) “El resorte de la historia”. *Paso de Gato*. 8 (41): 54-55.
- (2013) *Divino Pastor Góngora*. Ciudad de México, Paso de Gato.
- CHÍAS, Edgar (2004) “Michael Azama desde París. Perturbaciones en la palabra dramática (la crisis del monólogo)”. *Paso de Gato*. 3 (16-17): 32-33.
- CUDDON, John Anthony (2012) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. The Estate of J. A. Cuddon. https://www.academia.edu/7012145/A_Dictionary_of_Literary_Terms_and_Literary_Theory [10.03.2019].
- DUBATTI, Jorge (2007) *Filosofía del teatro: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1986) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- FOBBIO, Laura (2016) “Monologar desde el entre”. En: Micaela van Myulen (comp.) *Paisajes dramaturgicos*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba: 49-78.
- HORCASITAS, Fernando (2004) *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. México, UNAM.
- KARTÚN, Mauricio (1999) “Este libro no es para nada práctico. Ni debería serlo”. En: Inmaculada Alvea (comp.) *Monólogo de dos continentes: Argentina-España*. Buenos Aires, Corregidor: 13-18.

- LÓPEZ MENA, Sergio, comp. (1994) *Teatro mexicano historia y dramaturgia, X. Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*. Ciudad de México, Conaculta.
- MORALES, Noé (2001) “Divino Pastor Góngora”. *La Jornada Semanal*. 08.07.2001. http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=5005 [20.10.2019].
- PARRA, Marco Antonio de la (2004) “La palabra en el abismo (Escribiendo para sobrevivir a la noche...)”. *Paso de Gato*. 3 (16-17): 28-29.
- Paterson, Eddie (2015) *The Contemporary American Monologue. Performance and Politics*. London, Bloombury. https://books.google.com.mx/books?id=PnlqCgAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=ePDF.978-1-4725-8502-8.&source=bl&ots=PzG9yNwuW0&sig=ACfU3U38KTDnlG8Qc8kx1rmJEEkGzm443A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj3-LWZmf_oAhVKgK0KHfR3C04Q6AEwAHoECAEQAQ#v=onepage&q=ePDF.978-1-4725-8502-8.&f=false [20.04.2020].
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- RHOADES, Duane (1986) *The Independent Monologue in Latin American Theater*. London, Greenwood Press.
- SANCHIS Sinisterra, José (2004) “El arte del monólogo (Género con un brillante futuro)”. *Paso de Gato*. 3 (16-17): 20-23.
- SMITH, Alexandra (2010) “Nikolai Evreinov and Edith Craig as Mediums of Modernist Sensibility”. *New Theatre Quarterly*. 26 (103): 203-216. DOI: 10.1017/S0266 464X10000412.
- STRINDBERG, August (1987) *Teatro escogido*. Madrid, Alianza Tres.
- TRASTOY, Beatriz (1998) “El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre Música rota y Circonegro de Daniel Veronese”. En: Osvaldo Pellettieri (ed.) *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna – UBA: 175-183.
- (2006) “La palabra: confluencias e interacciones en la práctica escénica”. En: Beatriz Zayas y Perla Zayas de Lima (ed.) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- UBERSFELD, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra – Universidad de Murcia.
- VIVIESCAS, Víctor (2004) “El monólogo es una forma... como las otras (Un yo de voces)”. *Paso de Gato*. 3 (16-17): 30-31.
- WALLACE, Clare (2006) “Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle”. En: Clare Wallace (ed.) *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*. Prague, Literaria Pragensia: 1-16.
- YLLERA, Alicia (1991) “Los orígenes del monólogo dramático: el *Dit de l’Herberie* de Rutebeuf”. *Epos*. 7: 395-402. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.7.1991.9726>.