

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

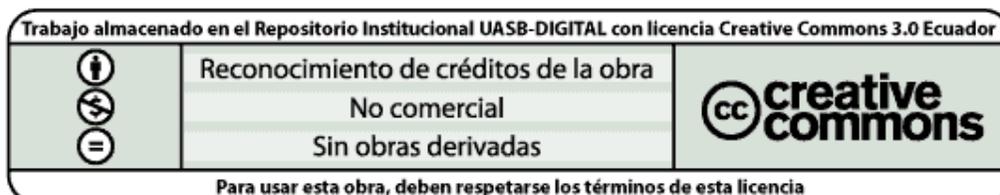
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de
Arístides Vargas**

Santiago Manuel Villacís Pástor

Quito, 2017



CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Santiago Manuel Villacís Pástor, autor de la tesis intitulada “Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas” 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 Magister 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 de la obra antes referida, yo asumiré toda respon-sabilidad frente a terceros y a la Universidad.

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

Fecha: 26 de abril de 2017



Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Artes y Estudios Visuales

Análisis de la narrativa visual
en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas

Autor: Santiago Manuel Villacís Pástor

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2017.

Resumen

Desde una perspectiva testimonial, la intención de esta investigación es explorar y describir un discurso visual específico: la dramaturgia escénica del autor argentino Arístides Vargas. Y comprobar que lo visual se constituye en una instancia fundamental de mediación que articula su discurso escénico con la memoria histórica latinoamericana, que es el núcleo fundamental del cual se nutre. Constataremos que usa la imagen como una relación representacional fuertemente ligada con las desapariciones y muertes provocadas en América Latina y con el testimonio doloroso que hace, desde el exilio, este autor.

Además, esta tesis describirá la forma en que el dramaturgo sintetiza un mecanismo complejo de comunicación y representación en su escritura escénica mediante el uso e intercalación de aforismos visuales. Generando un principio de saturación barroca puestas en escena. Este proceso de descripción de las particularidades de la visualidad de Vargas se apoyará en la lingüística, la retórica, la semiótica, el análisis del discurso y las perspectivas que nos han dado los estudios visuales y culturales. Y tomará en cuenta que el hecho comunicativo visual del teatro es complejo puesto que, como lo menciona el crítico argentino Jorge Dubatti, se erige en la fugacidad de un hecho que conjugan tres procesos diferentes y sustanciales a su propia manera de existir: convivio, poiesis verbal-corporal en vivo y expectación.

En la última parte de este análisis se focalizará en una obra de este autor: *La muchacha de los libros usados*. Allí se detallarán otros mecanismos de representación visuales presentes en la escritura escénica de Vargas y que han sido elaborados en base a tres aspectos: la diversidad, la influencia y los préstamos de técnicas y prácticas visuales provenientes de la pintura, el cine y la literatura. Y la manera en que estas técnicas se conjugan con otras escrituras escénicas como son la escenografía, la actuación y los vestuarios. Revelando una estrategia de lectura compleja con el espectador, que aprovecha las porosidades comunicacionales del lenguaje, y que se despliega en un lenguaje sencillo, liviano y reflexivo a pesar de su pesada relación con lo traumático y con la muerte.

Palabras clave:

Arístides Vargas. Teatro ecuatoriano. Representación. Memoria. Semiótica teatral. Aforismos visuales. Retórica teatral. Grupo Malayerba.

En memoria de mi querido papá: Dr. Eduardo Villacís Meythaler.
A mi querida esposa Nadia Romero S. por tu infinita paciencia y amor.
A Eduardo Villacís y Ma. Mercedes Moreno por ser tan buenos hermanos.
A mi madre Yolanda Pástor por impulsarme en este proceso.
A Marco Romero y Wilma Salgado por su ayuda y apoyo incondicional.
A Alicia Ortega C., la mejor directora de tesis y profesora que uno puede tener.
A Cristina Burneo y Santiago Cevallos por sus recomendaciones y paciencia.
A los integrantes del Grupo Malayerba por su apoyo en este reto.

Tabla de contenido

Introducción	7
CAPITULO 1	
Ver lo que no se ve.....	16
1.1 Revisar lo obvio	16
1.2 La vecindad con la muerte.....	18
1.3 “Avance para atrás” negociar las imágenes sobre la marcha.....	24
CAPITULO 2	
“Esas burbujas fueron su perdición”.....	35
2.1 La necesidad de liviandad en tiempos sórdidos.....	35
2.2 La aplicación del aforismo como mecanismo: uso de greguerías.....	46
CAPITULO 3	
Análisis de Caso: <i>La muchacha de los libros usados</i> (2003).....	54
3.1 Mecanismos de representación escénica a partir del testimonio.....	55
Conclusiones	70
Bibliografía	74
Anexos	79

Introducción

Para el caminante [...] No hay un “mapa en la cabeza” [...]el habitante nativo puede ser incapaz de especificar su ubicación en el espacio, en términos de un sistema independiente de coordenadas. Y, sin embargo, se sigue insistiendo con razón que él sabe dónde está. Esto es porque los lugares no tienen locaciones sino historias. Encontrar el camino de un territorio se parece más a la narración que al uso de un mapa.

Tim Ingold

The perception of the environment.

En 1991, se presentó en una carpa en el patio de la Alianza Francesa de Quito la obra Francisco de Cariamanga, adaptada y dirigida por Arístides Vargas. Dicha obra, representada por el grupo de teatro Malayerba, era una versión libre de “Woyzeck” del autor alemán George Büchner. Allí se relata como un solitario soldado de la zona fronteriza del Ecuador vive, entiende y padece el conflicto entre ecuatorianos y peruanos. En uno de los momentos de la obra se plantea la paradoja de qué pasaría si dicho conflicto terminara y las autoridades olvidaran notificar a ese destacamento, y a los pobladores que los rodeaban, que la guerra entre los dos países había terminado. Nunca sabrían si vivían en tiempos de guerra o de paz, o si el vecino era amigo o enemigo. Es a partir de esta situación de absurda orfandad y marginalidad que el soldado y la gente del pueblo adyacente empiezan a resignificar un dilema que muestra dos facetas: la primera, la necesidad de que alguien recuerde lo que allí ha pasado, de que se genere una memoria colectiva de las dificultades que el conflicto armado había generado en la frontera; y, en segundo lugar, asumir con resignación la idea de que eran hombres y mujeres que no significaban nada para los poderes centrales de un país. Tanto su vida como su muerte eran hechos periféricos que caerían en el olvido.

En ese entonces, cuando vi aquella obra, tenía diez y seis años y faltaba poco para ingresar a la universidad. Mi realidad en ese momento no era ni remotamente cercana a la historia que se contaba y, sin embargo, esta obra de teatro me conmovió

profundamente. El problema era que no sabía por qué esta sencilla narración, que se desarrollaba con una trama muy transparente y que entendía perfectamente, adoptaba una forma de representación muy extraña y significativa para mí. Ahora puedo decir que era un extraño híbrido de una historia latinoamericana con una forma cercana al expresionismo alemán, adornada con ciertos matices que parecían salidos de una película de Fellini. Sin embargo, al salir de dicha representación sabía que había entendido lo fundamental de la trama, pero no había captado casi el noventa por ciento de lo que los personajes hacían o por qué lo hacían. Tanta era mi perplejidad y fascinación por su lenguaje que fui a verla cinco o seis veces para entender por qué los personajes no hacían acciones de forma realista y cuál era la razón para que se movieran con gestos minimalistas y hablaran con metonimias extrañas. Cada vez que salía de una función, ésta me dejaba más dudas que certezas. Sólo años después entendería que lo que me fascinó de esa obra fue descubrir la potencia, la riqueza y la diversidad con que se puede desarrollar un lenguaje audiovisual y la historia de representación del poder que estaba implícita en esta obra. Tantas fueron las preguntas y dudas que a partir de entonces he dedicado mi vida a la investigación, la construcción y la creación de obras de teatro.

Desde entonces, hasta ahora, a medida de que fui explorando mis estudios en el teatro y en el campo de la cultura, esa sensación de extrañeza me ha seguido acompañando. Desde que comencé a relacionarme con el mundo del teatro, ha sido común oír la opinión de que el mundo del teatro se inscribe dentro de la apariencia, de la mimesis que encarna lo efímero, lo superficial, la textura que se elabora para ser vista una vez, consumida apresuradamente y dar paso al olvido. Al fin y al cabo, el teatro parecería estar inmerso y destinado a una corriente del entretenimiento que solo busca reciclar objetos artísticos de diferente índole pero nunca implantar una presencia definitiva, un territorio propio o, al menos, reconocible. Los trabajadores y los investigadores de teatro nunca llegamos a lidiar con esta perspectiva cómodamente, porque estamos conscientes de que no ha existido una tradición teatral fuerte que nos cubra las espaldas y un apoyo estatal interesado en su desarrollo. La falta de procesos de capacitación y generación de un pensamiento teatral crítico, han hecho que la mayoría de los procesos artísticos se vuelvan predecibles, circulares, y en muchos casos, carentes de interés. Todo esto ha generado un sentimiento de divagación y aturdimiento en las búsquedas que deambulan los espacios teatrales. Quizá este carácter efímero y precario de los constructos teatrales (dado por razones económicas

y sociales de un país sin un recorrido teatral largo) se convierte en una de las peores pesadillas que atraviesa el mundo escénico; pero, a la vez, es uno de sus mayores atractivos y retos. Hoy tengo 42 años y he dedicado los últimos veinte cuatro a estudiar y hacer teatro con el Malayerba, grupo al que ingresé años después de ver la obra y del cual he sido actor, profesor y director escénico hasta la fecha. Siento que este estudio es un esfuerzo más por intentar quitarme ese extraño sabor de la boca, de aportar desde lo teórico a una actividad que en sus entrañas rehúye a la superficialidad y al consumo: para que esta hermosa actividad no siga recayendo en ese sentimiento orfandad y bastardía que muchas veces sigue presente y nos persigue. Empiezo de esta manera tan personal este corto trabajo, porque mi deseo es intentar una cartografía propia de los elementos esenciales de la escritura y mapa visual de la obra Arístides Vargas. Dramaturgo, actor y director argentino, casi ecuatoriano, que radica en el país desde hace 40 años y ha desarrollado un destacado trabajo junto al grupo ecuatoriano Malayerba.

Siento que la concepción de mapa es fundamental y para ello tomaré de referencia algunas ideas de la conferencia “Hacia un atlas crítico del Ecuador, el papel de los comunes frente al despojo”, del geógrafo Larry Lohman (Lohman 2015) que parafrasea la cita, del también geógrafo Tim Ingold, con que empezó esta introducción. En ella parte de una pregunta fundamental que se están haciendo los geógrafos, y que yo la traduzco y desarrollo para los fines de esta investigación: ¿Cómo se están haciendo los mapas? Él comenta que los mapas cartesianos han privilegiado la necesidad de transmitir un conocimiento eminentemente capitalista, en donde se divide y se enfoca la mirada en habitantes (mano de obra) y división de la tierra (propiedad). En estos mapas, los intereses son los que priman y se intensifica una mirada externa como si los habitantes viéramos la tierra desde la estratósfera: ajenos a otro tipo de relaciones que no sean las comerciales. Solo sirven para divisar y delimitar tierras (territorios) y no interrelaciones entre seres humanos.

En sentido contrario, Lohman nos comparte una versión diferente de presentar la idea del conocimiento en los mapas. Él dice que Ingold sugiere que los mapas deben ser realizados con el hombre insertado en la naturaleza, con aquello que el ser humano ve, huele, siente, sufre y escucha. Solo allí el paisaje “abstracto de los mapas cartesianos” se hace presente en el ser humano y sus necesidades más cercanas, de manera diferenciada. Esta perspectiva de ver el paisaje “desde adentro”, en medio del paisaje, posibilita conocer que “hay otros mapas”, de que hay otros mundos más allá de

los oficiales. Viabiliza la idea de una nueva presentación de la territorialidad: los individuos cuando caminan por la geografía no tiene un mapa de coordenadas o la imagen de un sistema de posicionamiento global (GPS) en la cabeza. Sino que se ubican en los espacios como una persona de la comunidad: como alguien que vive adentro del lugar y se guían por las referencias geograficas que observan y los acontecimientos que suceden allí. Porque reconocen tanto a las personas locales y extranjeras y están al tanto desus riquezas y necesidades: ven de cerca sus historias y dan cuenta de sus acciones en la cotidianidad. Esta propuesta de cartografía toma en cuenta, como una geografía propia, las historias, canciones y los mitos que delimitan culturalmente el universo simbólico, social y cultural de las comunidades. Se generan otros mapas en lamente de la gente y no solo visibiliza las relaciones de propiedad de la tierra, sus fronteras, los recursos y la mano de obra disponible. Trata de incluir lo intangible de las relaciones humanas y no solo la materialidad inmediata.

Trato de retomar esta idea de Ingold y Lohman pero aplicada al mundo teatral: porque no trato de acercarme a la historia, características y cualidades poéticas y estéticas de la dramaturgia visual de Arístides Vargas desde fuera. Intento asumir un *locus* de enunciación ya como un habitante local del teatro que tiene una mirada desde adentro y con todas las imperfecciones que una subjetividad pueda tener (incluso con la posibilidad de perderme y no entender todavía algunos procesos y seguir generando preguntas). No regirme estrictamente a las bitácoras descritas con anterioridad, en la forma que se ha mirado la dramaturgia de Vargas que dan énfasis a un perfil histórico del autor: cuándo llegó, en qué grupos ha actuado y cómo se ha relacionado en su trayecto con el teatro ecuatoriano (en especial, con el quiteño). Este trabajo dará prioridad a la construcción de su discurso mediante los “paisajes” y las “fotografías” que conforman la construcción visual de sus obras. Instancias, mecanismos que serán descritos teóricamente y que me permitirán desarrollar ciertos aspectos de la dramaturgia y la puesta en escena que siempre me han interesado desde el análisis crítico. Con esto se intentará aportar a un incipiente mapa de la historia teatral ecuatoriana, género que, como dice el investigador Paúl Puma en su tesis de maestría, “ha sido permanentemente desatendido [...] olvidado o relegado por otros géneros, incluso por el propio teatro cuando se ejerce como escenificación o representación teatral” (Puma 2014, 8). Es decir, ha existido una desatención de los mismos actores del mundo teatral por pensar su propios procesos de creación. No deja de ser un contrasentido que el texto teatral (en sus dos ámbitos: escénico y textual) sea

uno de los géneros literarios más longevos y reconocidos en el mundo y, paradójicamente, sea uno de los que más indiferencia y desatención tengan en nuestra sociedad. Nuestro país ha generado una producción grande y rica en otras artes que han calado más hondamente: la pintura, la artesanía, la escultura, la danza y en géneros literarios como la poesía, el cuento, la novela y el ensayo. Sin embargo, el teatro y la crítica teatral no han podido emerger y consolidar sus pasos definitivamente. Siempre hay la sensación de que está recomenzando después de ciclos cortos de una generación o dos. Es como si este arte tuviera una mortandad alta de sus participantes (muchos desaparecen de la escena y no dejan rastros) y no haya podido resonar de manera definitiva dentro de una comunidad que se acerca mucho más, quizás por razones históricas, al ritual y a la danza. Sin embargo, este sentimiento de crisis y desolación de las artes escénicas no es algo que solamente concierne al Ecuador. El autor y filósofo Alain Badiou nos recuerda que este decaimiento del teatro también viene desde hace bastante tiempo en Europa:

Digamos que el teatro es lo opuesto a la danza, es la danza arruinada [...] La filosofía propone numerosas clasificaciones de las bellas artes, es bastante raro que el teatro sea expresamente en ella objeto de meditación, mucho más raro que su posición en la jerarquía sea súpereminente [...] El teatro como tal (quiero decir: la representación teatral) es el pariente pobre, cuando no excluido, el desterrado, el grosero personaje de esta asamblea de las musas [...] Hay importantes empresas de filósofos contemporáneos en lo que concierne a la poesía (P.Lacou-Labarthe, J.-L.Nancy), la pintura (Lyotard) , al cine (Deleuze) ...Nada sobre el teatro. (Badiou 2005, 116-117)

Criterios similares se suelen oír también por los círculos teatrales y de críticos de Latinoamérica. Por ejemplo, el reconocido director Emilio García Webhi(García Webhi 2004), del extinto grupo argentino *Periférico de objetos*, opinaba que el teatro se ha quedado atrasado en sus formas escénicas, que el artista teatral debe reflexionar con los elementos de la contemporaneidad, debe ser contemporáneo. Y, de manera más demoledora, el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince que critica ferozmente a la actividad:

Lo digo sin orgullo, casi con pena: ir al teatro me produce una aversión parecida a comer hígado de perro crudo. Los comediantes salen al escenario, gritan, manotean, hacen reír al público, y yo siento una mezcla de vergüenza ajena, rabia y malestar. Quiero salir corriendo. Sentado en la butaca no me meto en la acción: veo un espectáculo ridículo, caduco, un muerto en vida. Una antigualla que huele mal, una impostura. Los que odian los sapos, los que no soportan siquiera su vista, reconocen que el sapo es un animal inocente, inofensivo, incluso útil. Si a veces destila una leche venenosa, ésta puede producir eczema, pero casi nunca es mortal. También yo sé que

el teatro es inocente, inofensivo, incluso útil, sé que su veneno no mata, y sin embargo me repele (Abad Faciolince 2012).

He citado estos tres testimonios porque, en cierta manera, creo que contienen este sentimiento de no renovación y precariedad que está presente en el ambiente de la actividad.¹ Es como si el teatro hubiera perdido una estima y resonancia social. Y parece difícil encontrar un mecanismo para que retome un papel protagónico que tenía en la sociedad. Por eso creo que es importante fijarse en autores como Vargas que no son la regla sino la excepción. Quien ha construido un lenguaje teatral complejo, elocuente y persuasivo que me hace sentir que el teatro puede volver a ser ese género literario (y escénico) mayor y no uno que ha perdido su jerarquía dentro de las artes. Este estudio intenta hacer un seguimiento a esa construcción de la mirada como un hecho atípico dentro de la sociedad ecuatoriana y que ha sobrevivido a esta escasez de discursos escénicos potentes.

Es por ello que, enmarcándome dentro de la experiencia académica vivida en la Maestría en Estudios de la Cultura y los aprendizajes que allí recibí, trataré de relacionar este estudio con la obra de Vargas desde la retórica, la semiótica, el análisis del discurso y los estudios visuales. Para posteriormente hacer una interpretación hermenéutica (Ricoeur 2003, 883) que me permita relacionar esta construcción artística como un objeto que busca dialogar interculturalmente y demarcar un territorio en el campo de la memoria social.

En el primer capítulo me referiré cómo se aborda la imagen y el texto en las obras de Arístides Vargas como forma de representación ligada a la ausencia provocada por la muerte. Tomaré propuestas del teórico de la imagen Didi-Huberman y la fotógrafa inglesa Jo Spence para constatar que lo visual se convierte en una instancia de mediación de imágenes relacionadas con lo emergente y que tiene, como su centro, la memoria social e histórica latinoamericana.

A continuación, en el segundo capítulo, describiré como el dramaturgo edifica un mecanismo de comunicación y representación relacionado con lo barroco en su escritura escénica (y que se encuentra presente en buena parte de las obras del dramaturgo argentino) mediante el uso de aforismos visuales y textuales. Aludiré a categorías de la retórica clásica y a la teoría de la semiótica de Charles Peirce,

¹Creo importante hacer un *mea culpa* teatral y no ser un defensor ciego y esencialista de la actividad *per se*. Como mencioné anteriormente, es importante reconocer que ha sido y es muy difícil hacer, desarrollar y encontrar espectáculos teatrales de nivel que tengan unos lenguajes atractivos (artística y políticamente consolidados). No todo depende, exclusivamente, de que haya o no apoyos estatales.

ilustraremos este mecanismo mediante cuadros conceptuales y su aplicación en imágenes específicas de obras del autor.

Por último, el tercer capítulo se centrará en el análisis de una obra de este autor: *La muchacha de los libros usados* del año 2003. En esta obra que trata de una mujer que sufre, en su cotidianidad, de los abusos de una sociedad estructurada para para los hombres. Se demostrará, mediante algunos ejemplos, dispositivos de representación visual presentes en la escena de Vargas para representar formas de la colonialidad de poder y el patriarcado. Muchos de ellos planificados visualmente desde la reinterpretación corporal de fotografías, otros apoyados estratégicamente en las leyes de la Gestalt de la psicología de la formas, y por último, algunos nutridos por conceptos visuales provenientes del libro *Vigilar y castigar* de Michel Foucault.

Sobre Arístides Vargas, y las obras que son objeto de este estudio.

Como lo menciona Franklin Rodríguez (Rodríguez Abad 2008, 16-25) , a finales de los años setenta, hay una característica importante en la historia del teatro ecuatoriano que nos acerca a nuestro tema de estudio: la llegada al Ecuador de actores y directores exiliados de diferentes países iberoamericanos. Esta migración actoral se da, en primer lugar, obviamente debido a que numerosos países tenían dictaduras militares en sus territorios y muchos artistas tuvieron que peregrinar por distintos países de Latinoamérica en busca de refugio. En segundo lugar, porque hubo una creciente latinoamericanización de las tendencias teatrales y fue motivo de que muchos artistas de teatro viajen a otras ciudades para aprender y fagocitar nuevas formas de hacer teatro.

Además, en esta época se empiezan a realizar los primeros festivales internacionales en el país y las visitas de diferentes personalidades como: Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Carlos Jiménez y Atahualpa del Cioppo. Todos ellos ayudaron a que estas ideas se fortalezcan y se generen foros de discusión e intercambio. La temática y la dinámica de los discursos teatrales fueron afectadas por ideas provenientes del marxismo y la revolución cubana desde la década de los sesenta. Se trataba de materializar en los espectáculos una idea fundamental: el arte tenía una función social y con él se podían acelerar los cambios en la sociedad.

Dentro de este contexto empiezan a llegar al Ecuador actores y directores de diferentes nacionalidades, muchos de ellos argentinos y chilenos. La escena nacional se verá fuertemente influida y enriquecida por la llegada de estos artistas extranjeros.

Por ejemplo, uno de los primeros y, quizá, uno de los más recordados, fue el grupo *Sur* de Argentina. Ellos que dejaron un grato recuerdo por sus propuestas de vanguardia en dramaturgia. Años después llegarían los fundadores de lo que es actualmente el *Grupo Malayerba*: María Rosario Francés, Arístides Vargas y Susana Pautasso. Vargas, junto con el director belga Carlos Theus y el argentino Ernesto Suárez, formaron el grupo Mojiganga. Éste se dedicó a hacer experiencias ligadas al teatro popular mediante recursos de la Comedia del Arte en barrios marginales.

A partir de la experiencia con Mojiganga, Vargas, Francés y Pautasso se conocen y deciden crear Malayerba en el año 1979. Desde ese año, el Grupo Malayerba ha realizado veintisiete montajes escénicos y ha mostrado su trabajo por casi toda América y Europa. Desde ese momento fundacional, la historia del grupo Malayerba ha estado íntimamente ligada a la de su director y dramaturgo: Arístides Vargas. Al ser uno de sus pilares, Vargas pudo desarrollar un lenguaje propio dentro del seno del grupo y una de sus grandes fortalezas ha sido poder conjugar, mediante inteligentes estrategias escénicas, lo textual y lo visual. Conocido por ahondar, principalmente, el tema del exilio en sus obras, Vargas es uno de los autores de mayor vigencia en el mundo teatral en Iberoamérica.

Por ello en esta tesis se intentará analizar la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas en varias de sus obras más conocidas:

1. ***Francisco de Cariamanga (1991)***: Estrenada en la Alianza Francesa y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
2. ***Jardín de Pulpos (1993)***: Estrenada en la sala Demetrio Aguilera Malta de la Casa de la Cultura y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
3. ***Flores arrancadas a la Niebla (1995)***: Estrenada en la Sala Central Lechera de Cádiz en el año 2009 y representada por la compañía Albanta.
4. ***La edad de la ciruela: (1996)***: Estrenada en Quito por la Corporación Tragaluz.
5. ***Pluma y la tempestad (1996)***: Estrenada en el Festival de Manta del mismo año y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
6. ***El día que se perdió la Escopeta (1997)***: Estrenada en la Casa Malayerba, durante su remodelación, y representada por primera vez por los estudiantes del Laboratorio teatral Malayerba en colaboración con la Comisión Ecuatoria de Derechos Humanos (CEDHU).
7. ***Ana, el mago y el aprendiz (1997)***: Estrenada en el Teatro Chusig de Manta y representada por primera vez por el grupo La Trinchera.
8. ***Nuestra Señora de las Nubes (1998)***: Estrenada en la inauguración de la Casa Malayerba y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.

9. ***El deseo más canalla* (2000)**: Estrenada en la Casa Malayerba y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.
10. ***La casa de Rigoberta mira al sur* (2000)**: Estrenada en el Teatro Justo Rufino de Managua (Nicaragua) y representada por primera vez por el grupo del mismo teatro.
11. ***La muchacha de los libros usados*(2003)**: Estrenada en la Casa Malayerba y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
12. ***De cómo moría y resucitaba, Lázaro el lazarillo* (2004)**: Estrenada en la inauguración de la Casa Malayerba y representada por primera vez por el actor brasileño Luis Lima.
13. ***Danzón Park o La maravillosa historia del héroe y el traidor* (2004)**: Estrenada en el Teatro Justo Rufino de Managua (Nicaragua) y representada por primera vez por el grupo del mismo teatro.
14. ***La Razón Blindada* (2006)**: Estrenada en la inauguración de la Casa Malayerba y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
15. ***Donde el viento hace Buñuelos* (2006)**: Estrenada en el Jardín Botánico de San Juan de Puerto Rico en el año 2004. Representada por primera vez por el Grupo Malayerba y el Grupo Sudaka Caribe.
16. ***El Tío Americano* (2007)**: Estrenada en el Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central y representada por primera vez por el grupo de la misma facultad .
17. ***La república análoga* (2010)**: Estrenada en el Festival de Manta del mismo año y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
18. ***Instrucciones para abrazar el aire* (2012)**: Estrenada en la Casa Malayerba y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.

Como se puede observar, el período histórico de estas diecinueve obras abarca veintiún años: desde 1991 hasta el 2012. Me referiré a muchas de ellas en el primero y segundo capítulo, tratando de tender puentes entre temas, motivos, espacios, estructuras y formas de visualidad. Para luego, en el tercer capítulo centrarnos y profundizar en el análisis de una sola obra: *La muchacha de los libros usados*. Cabe mencionar que la elección de un rango tan amplio de obras y de tiempo coincide con mi tiempo de permanencia en el grupo Malayerba. En muchas de ellas participe como actor, director o asistente de dirección. Situación que me facilita tener una perspectiva que, desde mi subjetividad, puede enriquecer este estudio a partir de lo testimonial.

CAPÍTULO 1

Ver lo que no se ve

La mediación de lo ausente

La imagen sigue siendo a lo largo de los siglos (salvo destrucción material), y en todas las latitudes, lo que era

Régis Debray

1.1 Revisar lo obvio

Entender y examinar el hecho escénico es, como dice el crítico argentino Jorge Dubatti en su libro *Introducción a los estudios teatrales*, reconocer que en las tablas se conjugan tres procesos diferentes y sustanciales a su propia manera de existir:convivio, poiesis verbal-corporal en vivo y expectación(Dubatti 2011, 59-75.).² Aunque esta afirmación colinda con lo obvio, me parece que siempre hay que hacer una revisión de lo obvio en el teatro puesto que, al ser un hecho tan efímero, es de difícil aprehensión en sus matices y construcción. Y suele suceder que elementos importantes de las mejores escrituras teatrales pueden pasar desapercibidos por no revisar lo que creemos innecesario o superficial. O como mencionaba José Saramago cuando reflexionaba sobre la representación: “lo obvio es lo que siempre está allí pero donde nadie, o casi nadie, pone la mirada” (Saramago 2005). Y con respecto a lo teatral, suelen ser pocos los que voltean la cabeza para ver lo que hacen dramaturgos y actores, siempre hay que prestar atención para poder comprender el comportamiento “obvio” de una maquinaria teatral determinada. Lo que simula ser sencillo en su lectura no necesariamente es simple en su estructura.

²Dubatti define de la siguiente manera los tres términos: a) convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica cotidiana. Al ser acontecimiento convivial, no puede ser preservado en todos sus dimensiones, aunque sí registrado en otro tipo de soportes. b) La poiesis corporal en vivo es la producción de acontecimientos corporales y verbales a partir del trabajo territorial con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica en el cronotopo cotidiano. c) El acontecimiento de expectación implica la conciencia de la naturaleza otra del ente poético. El trabajo de observar asume el ejercicio de la distancia ontológica. Es importante para mí esta definición de Dubatti porque es en la interacción de estos tres términos que debe ser analizado el discurso escénico, puesto que la obra teatral cambia a medida que se ejecuta y es observada. La lectura del discurso escénico cambia por la presencia del público debido a que la percepción y ejecución del mismo no es igual que en los ensayos y se va construyendo a medida que se ejecuta y hay una retroalimentación del público.

Según el punto de vista de Dubatti, y tratando de establecer un camino amplio como punto de partida, para organizar una mirada sobre el hecho escénico son fundamentales estos tres parámetros y no pueden ser sustraídos ninguno de ellos porque, si llegara a faltar alguno, se convertirían en un acontecimiento performático de otra índole, pero no teatro. Hay una búsqueda sobre la especificidad del teatro y deben estar siempre presentes para que se genere un ente poético escénico con otro régimen de funcionamiento y que defina la particularidad artística del mismo. No solo debe ser analizado el texto sino su forma de representarlo sobre el escenario. Es la relación de estos tres términos la que permite analizar y acercarse a un discurso escénico e imbuirse en los núcleos que le interesa a Dubatti desde la crítica teatral comparada: qué singularidades de esta relación distinguen el discurso de un artista escénico para que se diferencie de otros discursos artísticos similares; cómo se construye un estilo, unos contenidos, una sintaxis, una cartografía personal acerca de la realidad dentro de un espacio y un tiempo específicos y que se plasma en el escenario de una forma determinada. En definitiva, es la observación de las interconexiones entre estos tres elementos las que le permiten al investigador sospechar por qué está luchando ese creador, cómo lo está haciendo, en qué territorios de disputa se encuentra y qué perspectiva de la realidad nos está ofreciendo a los lectores.

Complementando esta perspectiva, Alain Badiou resalta la extrema dificultad de hacer crítica teatral: “la crítica nos da los ingredientes del teatro [...], hace la suma de sus materias (el decorado, los actores, el texto, las ideas de puesta en escena...) pero no llega a transmitirnos lo que ocurrió” (Badiou 2005, 124-125). Parecería que lo teatral se nos escapa de las manos constantemente. La observación y el análisis del teatro no se pueden y no se deben reducir a la desmembración de sus partes, o al menos debe intentar que no sea así. Es tratar infructuosamente de preguntarse, y alude a una pregunta recurrente del director Luis Tavira, qué es lo que hace que “el teatro sólo sea teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro.” (Tavira 2003, 19). Porque el acto teatral es un devenir personal tanto de artistas como espectadores en donde la intersubjetividad en la comunicación afecta a las dos partes por la mirada del otro. Como menciona Eva Aladro Vico (Vico 1999, 204-205) al referirse al hecho comunicativo y al relacionarlo con la física cuántica³: “el observador interactúa con la

³ Vico dice que: “el principio de intersubjetividad no solamente el observador influye en el campo científicamente determinando con exactitud por los resultados de la experimentación, sino que los objetos [...] se ven afectados decisivamente por nuestra consciencia de espectadores. El observador interactúa con la realidad y produce una realidad intersubjetiva.”

realidad y produce una realidad intersubjetiva”. Una obra de teatro cambia cuando pasa del ensayo a ser vista por los espectadores: cambia por la presencia y la mirada de los mismos. Se registra un cambio en el comportamiento en ambos porque empieza un proceso de reinterpretación de la obra por ambas partes: el espectador ve una realidad diferente a la cotidiana y los actores reciben una retroalimentación nueva y diferente de la obra que no tenían en los ensayos.

En este capítulo, trataremos de enfocarnos en este punto de partida que propone Dubatti y abordaré cómo Arístides Vargas intenta, o al menos eso creo, aprovecha esas porosidades comunicacionales mediante algunos mecanismos escénicos que ha desarrollado, y que responden a una estrategia de construcción de un discurso que disputa espacios en la memoria histórica de su país, Argentina, y que enmarcan a su dramaturgia por su relación con lo traumático. En este sentido, también me apoyaré en la dinámica crítico sobre las imágenes que plantea Georges Didi-Huberman hace en su libro *Las imágenes toman posición* (Didi-Huberman 2008, 9-20). Él dice que cuando uno está inmerso en un proceso de creación y análisis (como lo estoy proponiendo yo, desde adentro, con la obra de Arístides Vargas) debe haber en mi mirada un ejercicio crítico: uno tiene que hacer un ejercicio de acercamiento y de separación del objeto observado-creado. Hay que hacer una inmersión profunda y luego alejarse del objeto para ver mejor y sacar matices, para desentrañar núcleos y temas. Didi-Huberman resalta que hay que exacerbar este movimiento de no estar “ni demasiado cerca, ni demasiado lejos” de la obra. Porque el entrar y salir afuera de la imagen observada-creada para que se pueda desentrañar y clasificar los elementos de una creación y tomar una posición crítica frente a ella.

1.2 La vecindad con la muerte.

Cuando uno se inicia en la lectura de constructos artísticos, sean libros, pinturas, poemas, música, obras de teatro o novelas, puede distinguir, según la mayor o menor competencia como lector, que existen estrategias discursivas para presentar un relato de la realidad. En el caso del teatro, la herramienta principal de estas estrategias es cómo saber usar, distribuir y enmarcar las imágenes en la escena. Por ellos, me parece oportuno comenzar con una cita de Aristóteles acerca de las imágenes: “el alma discursiva utiliza imágenes[...] alma jamás entiende sin el concurso de una imagen.” (Aristóteles 1981, 239). Es decir, que el pensar y el sentir se materializan y se funden en imágenes. Estos dos elementos no van separados en el

discurrir de la consciencia. Porque los pensamientos y sentimientos siempre se erigen en imágenes, porque parten de la memoria social y cultural de lo que les ha pasado y porque establecen un horizonte, una posible línea temporal de reflexión: lo que queremos y no queremos del pasado, cómo estamos en el presente y qué aspiramos del futuro. Y, como mencionamos en una anterior investigación sobre la relación entre memoria y representación en el teatro de Arístides Vargas, hay una necesidad de relato de la memoria, porque:

La memoria social es siempre un campo en disputa [...] hacer memoria es una acción política que se mueve en dirección contraria al olvido selectivo de quienes han cometido delitos contra la humanidad y pretenden que impere la impunidad [...] se ha convertido en una herramienta de lucha frente a las injusticias y en un mecanismo para fortalecer la identidad y la posibilidad de proyectarse hacia el futuro” (Villacís 2012, 39) .

Complementando esta idea, Peter Burke (Burke 2005, 11-24) aporta también con dos puntos importantes a ser tomados en cuenta para esta relación entre pasado y presente: primero, tomando de referencia a Francis Haskell, comenta que la imagen no solamente es un documento (cuando se articula en un lenguaje y en un soporte físico) que es vestigio del pasado en el presente, sino que la imagen nos permite “imaginar” el pasado de un modo más vivo, nos hacen comprender las cosas que habríamos podido conocer o hacer de modo diferente. Es decir, nos permite ver en nosotros lo que podría haber sido o ser si, como dice Burke, nos hubiéramos tomado la vida más en serio. Aparece en alguna parte de nuestra mente un espacio en donde habita lo que no ha sido. Y, en segundo lugar, el mismo historiador, parafraseando a Johan Huizinga acerca de la importancia del elemento estético sobre el pensamiento histórico, anota que él comparaba pensamiento histórico con la visión y sensación. Así afirmaba que “lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes” (Burke 2005, 14). Al situarnos frente a una imagen nos estamos situando frente a la historia, como si nos acercáramos mediante un “método del mosaico”.

Para desarrollareste concepto de método del mosaico, voy a empezar a ejemplificarlo con las didascálicas y la fotografía del principio de la segunda escena de *Jardín de pulpos*⁴, la primera obra escrita en su totalidad por Vargas. Allí, el personaje

⁴ Obra escrita en el año 1993. Estrenada en la sala Demetrio Aguilera Malta de la Casa de la Cultura y representada por el Grupo Malayerba.

de la madre habla y riega los muertos, como si fueran flores. Estos salen de la oscuridad, del pasado, y su presencia física no corresponde al orden lógico de la cotidianidad. Trata de mantenerlos con vida en la memoria y los vivos se confunden con los muertos por la cotidianidad y el silencio:

Los personajes que están en la penumbra comienzan a moverse. El padre de José viste como un niño músico de banda de pueblo y *se desplaza en una marcha de movimientos rotos, desgarrados*, al compás de un violín que él mismo toca; poco a poco, abandona la danza y vuelve al estatismo. *La madre está sentada junto a los muertos: Remigio, que tiene un retablo en su estómago; Mercedes, que sostiene un huevo enorme entre sus manos; y Alfredo, que tiene una sirena de mar sobre sus rodillas*. José se sitúa al lado de su madre, que balbucea lamentos. (Cuando los muertos "hablan", sólo gesticulan -sin emitir sonidos-) (Vargas, Teatro 2003, 25).⁵



Captura de imagen del video de la obra. Grupo Malayerba (1993)

Es decir, ver en imágenes está relacionado con un movimiento de cabeza sobre el pasado, el presente y el futuro, con una gran carga sensorial y afectiva. El pasado regresa al presente por medio de estos personajes que han muerto y que siguen apareciendo en su cotidianidad, en forma de un mosaico mortuorio. En donde se percibe la fragmentación de la memoria, de las partes complejas de un discurso de imágenes de la memoria sin temporalidad fija. Y Vargas al edificar sus construcciones teatrales lo sabe y es consciente sobre esta elección, porque ha sido determinante sobre su vida de exiliado. Ve constantemente el pasado y medita sobre lo que podría ser el futuro. Vargas elabora sus obras siempre en un marco de una temporalidad compleja que genera y reflexiona sobre esta disyuntiva entre memoria y olvido:

⁵Énfasis añadido.

El juego de la memoria está relacionado con el juego del olvido y del recuerdo.[...] El problema de la memoria es que no puedes olvidar lo que no recuerdas. Tienes que recordar para olvidar; es, entonces, una memoria paradójica.[...] Si tú te olvidas [de lo que pasó] es porque estás enfermo, pero si tú eliges olvidar es porque estás sano, porque estás recordando,asumes que eso sucedió. Lo asumes con todas las consecuencias que supone eso, pero no porque lo olvidaste, sino que lo recuerdas constantemente. [...] En esa paradoja de memoria y olvido, se da el juego del juego de la memoria. Recuerdo y olvido son parte del mismo movimiento (Vargas 2008).⁶

Es decir, que los “mosaicos de imágenes” de Vargas se mueven en el territorio de la paradoja de memoria y olvido. Se representa con la presencia de los personajes nucleares de una familia y la historia de un país: el abuelo contiene un retablo en su estómago, que rememora la angustiada y decadente historia del país; en segundo lugar, la abuela sostiene un huevo gigante que dibuja la circularidad del viaje de los inmigrantes y su insaciable nostalgia y necesidad de regresar a sus países de origen que están al otro lado del mundo; y, finalmente, la figura del tío, la vergüenza de la familia por sus amoríos imposibles con una sirena que está muerta y que representa los intentos vanos de empezar una nueva familia en medio de la decadencia de la sociedad. En definitiva, el autor arma un conjunto de imágenes que se mueven entre el pasado y el futuro del núcleo familiar, como se ve en la fotografía, que es el elemento constituyente y fundamental de la sociedad. Las figuras imposibles, muertas, desaparecidas, vuelven y están reconfiguradas estéticamente bajo la máscara de lo onírico. La memoria del pasado imagina a los seres queridos de formas nuevas y representativas de un pasado cercano, muerto pero vivo a la vez.

Por otro lado, la construcción visual en Vargas parecería que es el medio fundamental para recalcar y certificar la existencia de los seres humanos desaparecidos, los ideales que necesitan ser recuperados y la rememoración de los hechos que acontecieron durante las dictaduras y su posterior exilio. Este movimiento de creación de imágenes no se desliga de un movimiento incesante que busca una identidad perdida, que busca mediante la imagen la restitución de la afectividad perdida (Vázquez 2001, 29)⁷. Por ejemplo, en la obra *Pluma y la tempestad* (1996)⁸, la figura de la obrera perdida con su bandera roja en la niebla resume la lenta desaparición y eliminación de la protesta social y de la asociación política. Hay un

⁶ Énfasis añadido.

⁷ Según Vázquez, “la ocurrencia de acontecimientos posteriores transforma interminablemente y persistentemente la memoria”.

⁸ Estrenada en el Festival de Manta (Ecuador) en el año 1996 y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.

sentimiento de aislamiento que invade a este personaje urbano y que arrasa con toda su configuración de lo que debería ser la sociedad. Se da un descreimiento de las filosofías y teorías políticas (especialmente las marxistas) que ayudaron a los seres humanos para identificarse con ideas y colectivos (y la imposibilidad que surja el “hombre nuevo”). Parecería que es un personaje de otra época, de una época perdida, asociado con los árboles talados de un paisaje en donde solo habita la bruma y la desesperanza:

(Una obrera como de principios de siglo camina con una bandera. Está extraviada).

[...]

OBRERA: Caminaba con mis compañeros por una calle. *No íbamos alegres* como en otras épocas pero estábamos todos juntos; de pronto la niebla cayó sobre nosotros, no se podía ver ni a un metro de distancia. [...] ¿Cómo me pude perder? Antes cuando caía la niebla me guiaba por los árboles. Ahora ya no hay árboles, y los que hay están ennegrecidos por el alquitrán y el cemento. Yo creo que tendríamos que plantar árboles.

[...]

PLUMA: ¿Qué tiene que ver una cosa con otra?

OBRERA: Lo ignoro, y esta ignorancia es lo que me hace sufrir. Uno soporta muchas cosas en esta vida, pero no soporta ignorar el por qué no se puede ser feliz. Puedo saber con certeza cuándo me duele la cabeza o el estómago, pero este otro dolor... me apareció apenas me perdí de mis compañeros. *Compañeros... es una bonita palabra; ya nadie la usa pero es una bonita palabra...*

[...]

PLUMA: ¿Por qué nos manifestábamos?

OBRERA: Porque cerraron la fábrica. [...] *Sentíamos placer por la protesta*, pero poco a poco nos fuimos callando, como si la ciudad estuviera deshabitada y gritar nuestras consignas no tuviera sentido. Cayó *la niebla* sobre nosotros. Cuando me sentí sola, grité; no por la injusticia, que bien se lo merece, grité para ver si todavía estábamos vivos, mis compañeros y yo. *No respondió nadie, escuche: ¡Compañeros! ¿Ve? Nadie. Tal vez siga gritando hasta que me calle, y desalentada me muera.* (Vargas 2003, 215-218).⁹

Vargas liga mediante una práctica cultural las prácticas sociales de su memoria, de su pasado. En el personaje de la obrera hay un constante pensar entre pasado y futuro, que se da de manera cíclica. Estas imágenes se mueven en una región delimitada por el horror de lo vivido, de la imposibilidad de trabajo para la supervivencia (la fábrica que ha desaparecido) y de la violencia (la niebla) de la que se ha escapado. Son estos lugares traumáticos, generados por los golpes cercanos de la muerte, los que hacen que el autor se vea forzado a reflexionar por aquello que no le es permitido ver más, de aquello que no podrá obtener o sentir otra vez. Y este aspecto es muy importante dentro de su dramaturgia, la cercanía con la muerte hace que

⁹ Énfasis añadido.

reflexione acerca de lo que no puede ser de nuevo, la reaparición de fantasmas en una memoria horadada que le impone la tarea de reconstrucción de su identidad:

Hablar desde diferentes perspectivas pero todas, de alguna manera, *están relacionadas con el trauma; de esa realidad padecida y sufrida que no se agota. Una realidad que no pasó sino que está pasando*. Entonces, la disyuntiva no es hablar de otros temas sino agotar éste. Pero no sólo en el arte sino en la sociedad, en la constitución de un país [...] En sus orígenes, el teatro significaba para la gente la posibilidad de ver ficcionalizadas sus frustraciones, preocupaciones y necesidades sociales; la representación tenía una conexión con el devenir democrático. Y el teatro contemporáneo ha perdido esas conexiones. *Hay que devolvérselas para que sea ese espacio en el que se generan pensamientos, solidaridad y memoria*. En suma, bienes intangibles para una sociedad enferma de bienes materiales. En ese sentido, como escritor no soy inocente. No tengo empacho en decirlo: *soy un escritor que escribo sobre el trauma que me alcanzó*. Y que, seguramente, no me dejará hasta el fin de mis días. (Diario Los Andes 2012, 7)¹⁰.

Las imágenes son fundamentales para contener la memoria viva. En Vargasse materializa una alegorización¹¹ de la ausencia de personas, lugares y acontecimientos trágicos. Es la búsqueda de mediar con la ausencia, algo que ya no puede ver pero que desea que aparezca de nuevo y sane su exilio y su dolor. Son fantasmas, son acontecimientos que busca conciliar aunque ya no puedan reparar. El autor se nutre del contacto con la muerte, como lo propone Régis Debray, para dar énfasis al proceso de negociación de esa búsqueda:

Si “la vida es un conjunto de las fuerzas que se resisten a la muerte”, el ornato, primera muestra contra la muerte, es una fuerza vital. [...] Había, pues, un gran interés en que lo invisible se *conciliara* visualizándolo; en *negociar* con él; en *representarlo*. *La imagen* constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el *perpetuo comercio del vidente con lo no visto*. *Yo te doy en prenda una imagen y a cambio tú me proteges*. (Debray 1994, 25-28).¹²

La secuencia de verbos resaltados en la cita es importante: conciliar, negociar y representar parecen que van de la mano. El generar una imagen implica algún tipo de intento de conciliación con el universo material y afectivo, tratar de dominar y entender la muerte de alguna manera al representar lo invisible, lo perdido y lo inentendible. Se genera una representación que contenga las preguntas y los conflictos que parten del encuentro cercano con ella. La tarea de Vargas es fundamental puesto

¹⁰ Énfasis añadido.

¹¹ Por alegoría tomamos la categoría planteada por Carmen Hernández como: “una narración abierta, pues los significados se multiplican para abrirse a proposiciones complementarias” (Hernández 2006, 38).

¹² Énfasis añadido.

que sabe, desde la experiencia propia de convivir con el trauma de la muerte, de la necesidad de crear imágenes que se opongan a la destrucción de prácticas sociales legítimas. Como lo mencionó en la cita del diario *Los Andes*, anteriormente mencionada, él recalca la necesidad y el sentido de intentar recuperar el sentido de lo colectivo, la solidaridad y la emergencia de pensamientos subalternos. Y, desde una perspectiva más obvia, es tratar de que aparezca en forma de paradoja, aquello que ya no está, aquello que perdió, que dolió pero que sobrevive en la memoria. Una forma independiente de generar sentido, sin censura de ningún tipo, que entre en una lucha de fuerzas con lo que sucedió en su pasado reciente.

1.3 “Avance para atrás”. Negociar las imágenes sobre la marcha: un ida y vuelta de la memoria.

En el arte, los creadores abordan sus discursos del punto de partida que deseen, como pueden y hasta donde las fuerzas les permiten llegar. Poder y desear son dos verbos importantes en el mundo del teatro, porque la articulación de los dos, desde la precariedad, está mediatizada por la materialización de medios, espacios, personas y voluntades. Es una negociación de ideas, deseos y materialidades con los demás y, sobre todo, con ellos mismos. Como todo arte realizado junto con otras personas, en grupo, es muy difícil el proceso de construir imágenes porque en su elaboración entran en juego saberes, éticas, creencias, estéticas, horarios de encuentro, entre otras cosas más; en sí, es un proceso de negociación, desde las cosas más grandes a las más pequeñas, que se debe construir y reconstruir a diario para que se materialice.

Es necesario recordar, para entender el proceso de construcción visual de Vargas, que desde la década de 1970, durante las dictaduras militares de América Latina, las estrategias discursivas de los artistas teatrales de Argentina, y de otros países que sufrían regímenes de opresión, fue la creación de sistemas y códigos en sus respectivos lenguajes para hablar de la opresión aunque no parezcan que lo hacían. Había una fuerte censura por parte de las juntas militares y apelaban a lo simbólico y lo metafórico para poder desarrollar sus historias. Dos ejemplos bien conocidos de esta aplicación codificada de mecanismos discursivos podrían ser las obras argentinas *La Nona* (1977) de Roberto Cossay *El jardín del infierno* (1975) de Oswaldo Dragún. Sin embargo, una vez que estos regímenes dictatoriales desaparecieron, éstas y muchas obras más quedaron para la memoria histórica del teatro argentino porque su temática correspondía a una coyuntura específica. No podían ser leídas de otra manera,

sus metáforas no generaban una polisemia más amplia que superara la época que les marcó.

De manera opuesta, pienso que el teatro de Vargas entendió esta limitación coyuntural y supo crear un lenguaje que mantenga el interés en sus obras y seguir hablando de aquello que lo marcó, generó historias que puedan ser leídas en contextos más amplios y que no se apoyen en una coyuntura específica. Él, a su manera, reelabora las escenas de sus obras al revisar su propia trayectoria en el exilio y hace presente lo históricamente obvio, abriéndolo a un contexto más amplio dentro en lo teatral. Pensando que las obras son recipientes amplios, como él mismo los nombra “*continentes fragmentados*” (Vargas 1999, 112-113): las obras deben ser como un continente, con varios países (instancias), para que el espectador (cualquiera sea su edad, clase social, ideología o gusto estético) encuentre algo con lo cual conectarse, sentirse atraído y generar sentido. En donde los temas, como en las obras de él, hablen de exilio para la gente que lo vivió, pero también expandan a muchos temas más. Es, retomando la propuesta crítica sobre la imágenes de Didi-Huberman, representar un punto de interés, un lugar geográfico *lo bastante cerca*, para luego separar nuestra mirada, lo suficientemente lejos, y ver que hay otros países, otras temáticas que rodean y complementan al tema central que asume una falsa máscara de obviedad y sencillez.

El primero de esos repasos del planteamiento discursivo de Vargas es revisar los lugares, los paisajes en donde sus personajes habitan y que suelen invisibilizarse en una puesta en escena; quizás por una desprolijidad de la mirada que los observa, por no entender o estar cercanos a la carga simbólica que tienen, o porque en la materialidad de la puesta en escena no llega a transmitir la carga que tiene en la realidad. Los lugares son importantísimos en Vargas y están sugeridos visualmente, vienen cargados de significación por la errancia de los personajes y del no dominio de los mismos. Es importante el rasgo de no poseer el espacio y la necesidad de moverse para buscar un lugar. La falta de espacio ha sido una realidad de Arístides Vargas en sus diferentes etapas de exiliado, inmigrante y artista. El acomodarse a esas circunstancias y generar recursos para poder generar escenas, son, en alguna medida, reflejo de las adaptaciones hechas tanto en la vida como en la escena. Aunque la correlación de persona y autor no siempre justifican la emergencia de un hecho estético, en este caso sí, porque hay una resiliencia artística, en la práctica dramaturgica y con los actores, que se aleja de lo deseable y se acerca a lo posible.

Esto permite que emerja una teatralidad distinta a partir de la carencia. Además, una de las características de Vargas y su obra es la directa correlación con su vida.

Esto lo he podido presenciar directamente, como actor y asistente de escena, en procesos creativos como *La muchacha de los libros usados*, *Pluma y la tempestad*, *Francisco de Cariamanga*, *El día que se perdió la Escopeta*¹³. El hecho creativo ha sido influenciado por las circunstancias del espacio de ensayo en que fueron creados, el tránsito de los personajes se modificaron a partir de la carencia del espacio en que nacieron y se ensayaron las obras, incluso de accidente fortuitos durante su construcción. Se pueden poner algunos ejemplos de este azar espacial: la escenografía de *La muchacha de los libros usados* se solucionó escénicamente con una banca y materiales abandonados por un grupo de alumnos del grupo Malayerba; la primera escenificación de *Francisco de Cariamanga* se tuvo que adecuar al patio de la Alianza Francesa de Quito; y, *El día que se perdió la Escopeta* a la casa Malayerba en plena fase de remodelación. La espacialidad ha emergido de circunstancias no deseadas y de negociación con la realidad que le fue impuesta. No solamente el individuo Arístides Vargas carece de una patria de la que fue expulsado (Argentina, y su tránsito posterior por Perú, Bolivia, Ecuador, entre otros países); el artista también carece de un lugar donde ensayar (ensaya en túneles de emergencia de la Casa de la Cultura, piscinas vacías que le prestan, casas y galpones abandonados, fundaciones que le prestan sus oficinas en las horas libres, entre otras) (Vargas, 2001, 7).

Además, la perspectiva espacial de Vargas en sus obras y en su ejercicio diario en los ensayos, propone que se debe reinventar la práctica teatral en base a nuestras vidas, con obras que expresen lo que somos y no lo que los otros dicen que somos. Propuesta que tiene puntos en común con lo que propone la fotógrafa británica Jo Spence, en su artículo *La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto* (Spence 2005), con respecto a la representación en la fotografía. Ella propone unas premisas y preguntas fundamentales que deben estar en la representación: quién tiene el poder y quién no, y por qué. Quién hace algo o habla para cambiar esas relaciones y quién no. Y desde el punto de vista subjetivo debe estar presente la pregunta; ¿por qué somos así? ¿Cómo nos representamos a nosotros mismos y qué hacemos para negociar con la realidad? Empezando desde la familia, que es el lugar

¹³ Estrenada en la Casa Malayerba en el año 1997, durante su remodelación, y representada por primera vez por los estudiantes del Laboratorio teatral Malayerba en colaboración con la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (CEDHU).

en donde se dan las luchas de poder primigenias. Debe hablar más de nosotros, porque estamos cargados de deseos, traumas, temores. Buscar las raíces en donde nos autocensuramos: en la familia, el Estado, la salud, los medios de comunicación, en la escuela y con los compañeros. Ver cómo nos vigilamos a nosotros mismos. La autora intenta hacer un mapa social y psíquico de nuestros deseos y temores. Esto lo podemos ver en Vargas, puesto que hay una reelaboración de estas luchas de poder y de las carencias del artista. Además, se puede describir cómo se reelabora, en el espacio, la memoria biográfica y familiar del autor para contar sus historias:

- a) Se presentan como pueblos mermados y abandonados por la migración forzada por las dictaduras y la injusticia social, como se observa en las obras *Nuestra Señora de las nubes*, *Pluma y la tempestad* y *Francisco de Cariamanga*.
- b) Se hace evidente el sentido de carencia de un espacio propio por la pérdida del núcleo familiar y estar en un tránsito errante debido a las carencias económicas y políticas. Esto se ve planteado en las obras *Ana, el mago y el aprendiz*¹⁴, *Flores arrancadas a la Niebla*¹⁵ y *De cómo moría y resucitaba Lázaro el lazarillo*.
- c) Los lugares públicos y simbólicos son apropiados a la fuerza por personajes que viven en la indigencia para intentar mejorar las condiciones de su camino errante y precario. Esto se da en la universidad pública en *la El Tío Americano*¹⁶ y en la biblioteca pública en *El deseo más canalla*¹⁷.
- d) Hay una representación metafórica de las zonas que han sido arrasadas por catástrofes políticas y económicas. Por ejemplo, el lago como signo de corrupción y destino trágico en *Danzón Park o La maravillosa historia del héroe y el traidor*¹⁸. También en el desierto patagónico como lugar de vergüenza y olvido político en *La razón blindada*. Y por último, lugares se muestran como contenedores de una utopía que no ha llegado a concretarse. Esto se observa en la estación de tren en *Ana, el mago y el aprendiz* y en *Flores*

¹⁴ Estrenada en el Teatro Chusig de Manta en el año 1997 y representada por primera vez por el grupo La Trinchera.

¹⁵ Estrenada en la Sala Central Lechera de Cádiz en el año 2009 y representada por la compañía Albanta.

¹⁶ Estrenada en la Casa Malayerba en el año 2000 y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.

¹⁷ Estrenada en el Teatro Justo Rufino de Nicaragua en el año 2004 y representada por primera vez por el grupo del mismo teatro.

¹⁸ Estrenada en el Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central en el año 2007 y representada por primera vez por el grupo de la misma facultad.

arrancadas a la Niebla, y el mar en *Jardín de Pulpos*, donde desapareció una generación a manos de la dictadura.

Un segundo factor en el lenguaje de Vargas es la perspectiva del tiempo. La diferencia de tiempo objetivo y tiempo subjetivo, hecho por William James (Gómez Sancho 2006, 311),¹⁹ se vuelve primordial tanto en las macro estructuras de las obras como en las pequeñas escenas en que los personajes monologan. Por ejemplo, vemos que la temporalidad cronológica de obras como *Donde el viento hace buñuelos*, *Jardín de Pulpos*, *Flores arrancadas a la Niebla* y *La edad de la ciruela* está totalmente modificada. No es lineal. Puesto que los tiempos del dolor, de la impotencia y el temor del olvido generan otro tipo de perspectiva al paso del tiempo. A esto ya se había referido Elizabeth Jelin²⁰ en su trabajo sobre la memoria (Jelin 2002, 13), en donde la presentación desordenada en la cronología de hechos responde a puntos de vista subjetivos de personajes inmersos en el sufrimiento, y presentan un ordenamiento distinto de los hechos históricos.

En sí, se rescatan las voces que contienen microhistorias y que no llegan a aparecer en las grandes narraciones de los hechos. Un ejemplo interesante para describir la relación con lo temporal está en la primera obra escrita de Vargas, *Francisco de Cariamanga*. En esa obra lo temporal es la representación de lo alterno, lo periférico. La figura de Francisco, el soldado que vive en la frontera entre Ecuador y Perú, está en su propio exilio, aquel que nace en el desamparo político, económico y afectivo, en la periferia de la capital. Con una perspectiva trastocada del tiempo, intenta hablar con su capitán, mientras cose una vieja y desteñida bandera del Ecuador:

Capitán: (*Mientras lee el diario*) Esto de vivir alejado de la capital me angustia mucho, mucho, ¿a ti no, Francisco?

Francisco: si a usted le angustia, a mí también, señor capitán.

Capitán: Así es, Francisco puesto que pertenecemos a la misma institución, *nos angustian las mismas cosas, aunque sospecho que de manera diferente,*

¹⁹ William James, desde 1890, diferencia cómo en los seres humanos adquieren más valor los tiempos subjetivos antes que los objetivos, por ejemplo, en situaciones de dolor. Pareciera que los tiempos subjetivos se dilataran ante los tiempos cronológicos; y con los momentos placenteros y felices de manera inversa: se acorta el tiempo. Desde la percepción individual, en los tiempos subjetivos suceden los hechos que más importan y recuerda la gente.

²⁰ “Estamos hablando de procesos de significación y resignificación subjetivos, donde los sujetos de la acción se mueven y orientan (o se desorientan y pierden) entre <<futuros pasados>> (Kossleck, 1993), <<futuros perdidos>> (Huyssen, 2000) y <<pasados que no pasan>> (Connan y Rousso, 1994) en un presente que se tiene que acercar y alejar simultáneamente de esos pasados recogidos en el campo de la experiencia y de los futuros incorporados en el horizonte de las expectativas.”

debido a la gradación: a mí me angustia como capitán, a ti como soldado; por ejemplo, ¿A ti qué te angustia del periódico?

Francisco: *Las letras, señor Capitán. Parecen moscas aplastadas contra un papel. Como no sé leer me entretengo comparándolas a veces con una bandada de pájaros volando hacia el oriente. Luego con un árbol seco, luego me da miedo y ya no las miro.*

Capitán: *¿Ves? El no saber leer es una preocupación legítima de un soldado. A mí, sin embargo, me preocupa el tiempo que tardan las noticias hasta llegar hasta este rincón del mundo, tres o cuatro meses, a veces, hasta un año tarda el periódico en llegar. ¿Te das cuenta, Francisco lo que es vivir con un año de retraso? No es un juego de niños. No es justo, Francisco, no es justo. Si hay algo que no funciona en este país es el tiempo. Por ejemplo, si yo le declaro la guerra al Perú e informo a la capital, al cabo de un año me responden que Perú y Ecuador son un mismo país. ¡Me joda Francisco! Estaríamos matando a nuestros propios hermanos, tal vez vaya a consejo de guerra y me cancelen por traición a la patria. ¡El tiempo no es joda Francisco! ¡El tiempo no es joda Francisco! (Vargas, 1991, 4-5).²¹*

Queda claro que el contexto en que en el tiempo que fue estrenada, 1991, tradujo en imágenes teatrales una situación que negocia y confronta el discurso oficial de lo que significan los otros, los subalternos, y la ilusoria demarcación de las fronteras entre seres humanos que están regidas por los estados nacionales. Además, la obra refleja un país mucho más desigual, en donde la demarcación civilización y barbarie está más acentuada por la desinformación y la falta de accesos, con relaciones verticales no solamente en el orden militar sino de relaciones económicas y sociales. En donde la ciudad letrada (Rama 1984, 38), es la única capaz de generar una información verídica de la situación del país con respecto de los otros, de los enemigos que están al otro lado de la frontera. Los personajes no confían en su perspectiva de la realidad, aunque estén habitando el espacio que les pertenece. Esta temporalidad alterna también la constatar en ejemplos de otras obras:

- a) En el viejo que espera morir y expone la indolencia de los tratamientos hospitalarios (*La muchacha de los libros usados*);
- b) En el personaje de Pluma que prefiere sostenerse en el aire hasta que pasen los tiempos violentos en las selvas urbanas (*Pluma y la tempestad*);
- c) En la añoranza y evocación de Celina y Eleonora por recuperar los minutos de la infancia, las tardes del afecto y la esperanza perdida en su adolescencia (*La edad de la ciruela*)²²;

²¹Énfasis añadido. *Francisco de Cariamanga* es una obra de Arístides Vargas que no ha sido publicada todavía.

²²Estrenada en Quito en el año 1996 por la Corporación Tragaluz.

- d) En los aspirantes a escritores de *El deseo más canalla* que necesitan de lugares sin tiempo para pensar en otro tipo de realidades;
- e) En la junta de notables y doctores de *La Republica Análoga* que necesitan un lugar aislado del paso abrumador del tiempo para imaginar y ensayar en otro tipo de república.
- f) En Oscar y Bruna en *Nuestra Señora de la Nubes*, donde el tiempo subjetivos manejado por los actores quienes, desde el proscenio y como corifeos, hablan a los espectadores sobre la temporalidad dolorosa y compleja en que viven los exiliados, y visibilizan cómo se mezclan realidad y ficción en la obra.

El tercer y último lugar que hay que revisar en escritura visual de Vargas son los personajes. Ellos también representan con su presencia e imagen en escena este transitar de quienes no poseen nada fijo, son subalternos económica y políticamente. Hay una intencionalidad, como se podrá apreciar, en la representación de personajes que viven unas circunstancias de exclusión e injusticia. Son personajes que viven atascados en intersticios emocionales, políticos y económicos, que luchan por cambiar su forma de existir. Todos ellos, víctimas de algún tipo de injusticia dada con circunstancias que van más allá de sus fuerzas. Por ejemplo, en la obra *La casa de Rigoberta mira al sur*²³, el personaje principal Rigoberta, que representa a una generación perdida de Nicaragua, va desvaneciéndose, literalmente, a medida que avanza la obra. El autor hace que el personaje vaya perdiendo un dedo, un pie y una pierna, y así sucesivamente hasta que desaparezca completamente. La protagonista se va fragmentando ante la incursión de la violencia de un país que abandonó sus idearios políticos y quedó silenciado ante los abusos:

Escena IX

El marido y la esposa en la sala

Ella: Me acuerdo de su brazo izquierdo porque era zurda. su flaco bracito izquierdo, intentando dibujar un elefante...*No se por qué recuerdo partes de su cuerpo, como si estuviera hecha en pedazos, una niña de pedazos que mi memoria no alcanza a armar completamente. ¿Me escuchas?*

Él: Sí...

Ella: Creo que fue en esta esquina. No, en esta esquina. Lo recuerdo porque mi cuerpo quedó perpendicular a la ventana....

²³Estrenada en el 2001 por Teatro Justo Rufino de Managua en Nicaragua y representada por primera vez por el grupo del mismo teatro.

Él: ¿De qué hablas?

Ella: Del día en que nos quebramos. No hubo ruido pero yo sabía que nos habíamos quebrado, *nuestras mejores ideas cayeron y no provocaron el menor sonido*. ¿Y sabes por qué? *Porque era algo bueno y cuando uno pierde algo bueno de sí, por lo general lo pierde en silencio*. Fue aquí, en esta habitación donde nos acostumbramos a decir “sí” y nos quebramos. ¿Fuiste al mercado? ¡Sí! ¿Te pagan bien en tu trabajo? ¡Sí! Cada día hay más ladrones. ¡Sí! Cada día hay más corruptos ¡sí! ¡Sí! ¡Sí! Y *nosotros legitimamos todo con ese terrible “Sí”* de los que conocen la verdad pero que no hacen nada para que impere. ¡Me escuchas?

Él: Sí...

Ella: ¿Ves?, siempre “sí”

Él: Sí

Ella: ¿Por qué será que solo me acuerdo de pedazos de ella?(Vargas 2013, 131).²⁴

Los personajes de los padres, nos son mostrados sin identidad, sin nombres. Conversan entre ellos sin la certeza de que el lenguaje sea suficiente para comunicarse. La imagen de la desaparición del cuerpo de su hija está ligada con el olvido, ella se va desvaneciendo, lentamente, ante la impunidad de la justicia y el miedo de sus padres. Es un cuerpo ausente-presente que representa la paradoja olvido-memoria, es una forma de representación diferente de la muerte. Este sentimiento que nace de un núcleo familiar se lo extiende también a la metáfora de un país que desaparece y queda en el olvido, como si nunca hubiera existido. La obra alude a referencias específicas del terremoto de Managua de 1972, cuando el centro de la capital de Managua quedó destruido. Con el tiempo, las casas del centro nunca más fueron habitadas porque quedaban en el epicentro de la falla geológica, y fueron absorbidas por el bosque que creció entre sus escombros. Las imágenes de los ideales, la catástrofe y la sociedad se ligan a las de pasado, la destrucción y el olvido. Un hecho de la naturaleza, con una fuerza extraordinaria, se asocia con el fracaso y el olvido de las ideas de una sociedad que no llegaron a ser por causa de la corrupción política. Catástrofes a las que nadie regresa a ver, son casas en medio del bosque que nadie las habita, son escombros de una sociedad que no pudo ser pero que tampoco les permite vivir el presente. Con respecto a este sentido, el autor expresa una idea que podría resumir esta paradoja visual entre el ayer y hoy:

Nos imponen que vivamos el fin de la era moderna, cuando subjetivamente no hemos salido del colonialismo, sabemos que existe un mundo más allá de nuestra pobreza individual y colectiva, un mundo que aparece como un paraíso fantasmal del cual nunca fuimos ni siquiera expulsados, así es imposible que vivamos la modernidad como en otras partes del mundo, tal vez por esto nuestra obsesión por el pasado, *tal vez por esto nuestra obsesión por el neo-expresionismo, por el neo-barroco, porque*

²⁴ Énfasis añadido.

*tenemos que viajar constantemente hacia atrás para, paradójicamente, avanzar. “Avance para atrás”, como dicen algunos conductores de buses en América Latina, contrasentido que podría perfectamente indicar las realidades en las cuales vivimos. (Vargas 1998, 54).*²⁵

Esta necesidad de “avanzar para atrás” establece en los personajes que viven esa paradoja de la memoria y olvido. En donde hay la necesidad de regresar a ver para pensarnos en el futuro. Esto se da claramente en *La República Análoga*. En ella se intenta hacer una reflexión de qué significa realmente ser una nación y qué relatos han primado en esa construcción de las naciones. Para ello, el autor representa, mediante el humor, una suerte de mimetismo de los personajes que intentan fundar una nueva república (nótese cómo la fotografía que viene a continuación emula aquellos cuadros en donde se representa una junta de notables de manera tradicional) y genera una visión crítica de lo que debería ser la construcción de una república. Cada uno de los personajes dibuja, junto con la escenografía y el vestuario elegido, las contradicciones de un sistema político tradicional del que parece no poder salir.



Foto del estreno de *La república análoga* en el Festival de Manta (2010)

En este caso, los personajes, que no son tan notables, de manera una tanto pedestre y desordenada, hacen intentos fallidos en ponerse de acuerdo de lo que debería ser una república que difiera de la realidad. El intento de invención de una nación intenta ser un calmante que permita sobrellevar la realidad frente a su pasado

²⁵ Énfasis añadido.

mediato; y pensar que es posible otro tipo de república en el futuro, aunque se comentan los mismos errores: la violencia, el sarcasmo y la deslegitimación del otro:

Torres: Tenemos miedo.

Chester: ¿Por qué no termina con ese asunto del miedo?

[...]

Torres: Están solos ante la oscuridad e inventan cuentos llenos de monstruos acezantes por el simple placer de derrotarlos, y si no existieran lo inventarían, porque *es necesario ensayar con un enemigo monstruoso al que podamos someter, necesitamos una invención para derrotar a los monstruos de la realidad, y esa invención no debe ser real, porque solo una no realidad tajante y frontal y descomunal puede derrotar a todos los simulacros de la realidad.*

Carpio: Según el señor Torres, San Martín y Bolívar...

Chester: ...eran un par de niños...

Beatriz: ...que inventaron el imperio español para poder derrotarle...

Torres: No, porque ellos inventaron sus propios mitos.

Chester: Un tanto descabellada la teoría.

Carpio: Una mierda de teoría.

Torres: Pongámoslo de esta manera: soy un dragón.

Chester: Y yo soy San Jorge.

Torres: Soy los monstruos de la pobreza.

Chester: R: Y yo soy el Che Guevara.

Torres: ¿Ve? Siempre inventamos a alguien que derrote a los fantasmas que nos acechan.

Beatriz: *Sí, pero San Jorge, no existe.*

Torres: *El Che, tampoco.*

Beatriz: *Presiento algo tras sus palabras.*

Carpio: Estiércol y mierda y fabulación.

Chester: ¡Cálmese Carpio, no es para tanto! (Vargas 2013, 274-276).²⁶

En la escena, se concibe al ensayo de imaginar como un ejercicio que nos dará otra posibilidad de imaginarnos en comunidad, más allá de los resultados infructuosos y contradicciones que se den en la inmediatez. Además, pone en duda los relatos que han construido a una nación y sus héroes. El acto de mimetizarse simulando ser una junta fundadora de una república análoga permite, desde la ironía, pensar en los relatos y los intereses que no fueron priorizados para la construcción de un Estado. Que las comunidades imaginadas, a las que aludía Benedict Anderson, no solo responden a intentos de imitación de otros modelos nacionales, sino que pueden ser construidos desde la singularidad de los habitantes: “acudo a la memoria [teatral] porque creo que ésta retiene lo que, muchas veces, la historia desecha; tal vez porque la historia selecciona y determina y la memoria recupera y olvida” (A. Vargas, *Evolución formal en el teatro latinoamericano* 1998, 51). Los procedimientos utilizados por Vargas

²⁶ Énfasis añadido.

siempre resaltan el respeto de las subjetividades y sus respectivos delirios e imágenes. Esto lo podemos también observar en otros personajes que son determinados por su relación con el pasado y su entorno inmediato:

- a) El joven lazarillo (*De cómo moría y resucitaba Lázaro el lazarillo*) y Luis (*Ana, el mago y el aprendiz*) son víctimas directas de la pobreza, el abandono de sus familias y su tránsito se determina por la sobrevivencia.
- b) La gloria nacional (*Pluma y la tempestad*), el político del lazarillo (*De cómo moría y resucitaba Lázaro el lazarillo*) y el capitán (*La muchacha de los libros usados*) representan la desmesura de la corrupción y las contradicciones de los poderes gubernamentales y sus representantes.
- c) Oscar y Bruna (*Nuestra Señora de las nubes*), Antonia y José (*Jardín de Pulpos*), representan a los ciudadanos comunes, cuyas vidas han sido trastocadas de forma definitiva por los totalitarismos y avanzan en constante búsqueda de justicia por la memoria.
- d) Pluma (*Pluma y la tempestad*) y Adroque (*El deseo más canalla*) y Chester (*La república análoga*)²⁷ representan a los idealistas frustrados que tratan de ser portadores de esperanza y mecanismos con los cuales intentar cambiar la realidad.
- e) Y, por último, los personajes basados en víctimas reales de las dictaduras. Casi siempre representan a desaparecidos o muertos. Por ejemplo, la niña ausente a la que se apela en *Instrucciones para abrazar el aire*²⁸ es una nieta de la abuelas de plaza de mayo. El personaje del flaco Lerux, en *Bicicleta Lerux*²⁹, es un amigo de la adolescencia del Vargas (Alfredo Lerux) que desapareció en San Martín cuando el autor empezó a hacer teatro y tuvo que dejar el país. Y, para finalizar, el mismo padre y hermano del autor son aludidos veladamente en *La razón blindada*, puesto que la fábula de la obra está basada en un hecho real que fue la reclusión de uno de sus hermanos en la prisión Rawson en Argentina.

²⁷ Estrenada en el Festival de Manta del año 2010 y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.

²⁸ Estrenada en la Casa Malayerba en el año 2012 y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.

²⁹ Estrenada en la Casa Malayerba en el año 2007 y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.

CAPÍTULO 2

“Esas burbujas fueron su perdición”

El uso de aforismos visuales

En el capítulo anterior, he reflexionado cómo el contacto con el tema de la muerte ha sido un trampolín en Arístides Vargas para negociar una forma de representar el mundo mediante imágenes. A continuación, abordaré una especificidad de cómo se de esta articulación y mediación de la materialidad en el discurso escénico en Vargas. Para eso me apoyaré en herramientas de la retórica que nos proporcionan autores como Acebal, Athusser, Badiou, y Foucault. Es importante para mí describir y destacar esta especificidad en la construcción de Vargas, porque creo que ella generó una forma de comunicación específica en base a aforismos visuales que se acoplaron orgánicamente al tema de la muerte y el exilio. Me parece que si no reflexionamos acerca de la singularidad del material poético, no podríamos distinguir la articulación de esta escritura teatral inmersa en otras escrituras. Determinar las principales aristas de lo singular es sustancial para un análisis del discurso visual.

2.1 La necesidad de liviandad en tiempos sórdidos.

Para empezar, delimitaré un punto de partida y un par de preguntas que surgieron de la observación de dos de sus obras, que me servirán como ejemplos sencillos y didácticos para desarrollar progresivamente las ideas. En un breve lapso de tiempo entre la primera obra de Vargas, la adaptación de *Francisco de Cariamanga*, en el año 1991, y su segunda obra, *Jardín de Pulpos*, en el año 1993, totalmente generada por él, se pudo observar un cambio de estilo bastante radical, una exacerbación de rasgos estilísticos que tímidamente aparecían ya en la primera. Allí, todavía se mantenían los rasgos existencialistas y naturalistas de la obra, que le servían de hipotexto. Se podía ver una correspondencia estética en su materialidad escénica, puesto que se adaptó la escena muy fielmente al expresionismo alemán.

En cambio, en la segunda, se empezó a percibir otra forma de escritura escénica, mucho más recargada, llena de giros idiomáticos y rupturas espaciales que luego serán distintivas en la dramaturgia de Vargas. Me quedaba la impresión de que era un lenguaje que generaba extrañeza: era sencillo y complejo a la vez, profundo y

ligero, trágico y cómico. Pero además de esta inquietante extrañeza, que siempre me han sido difíciles de explicar, también me quedaba con una sensación de llenura, de saturación de imágenes y contenidos que no lograba advertir cómo se daban. Observar esta obra de teatro era algo avasallador y no se podía abarcar todas las partes en un primer vistazo.

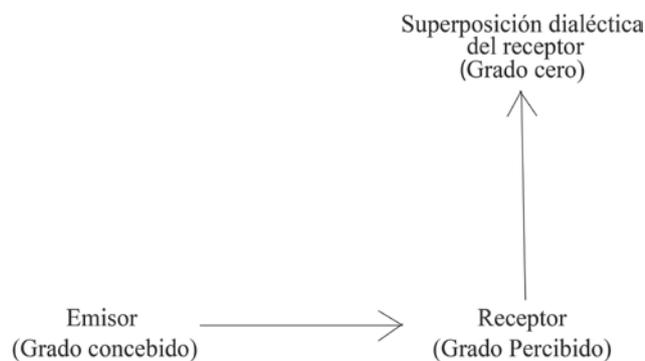
¿Qué había pasado en esos dos años para que se propiciara un cambio tan severo? ¿Cómo se dio el paso de una dramaturgia que se acercaba a la poesía de manera frugala a una dramaturgia que se acercaba al surrealismo, al teatro del absurdo por sus constantes rupturas espaciales y temporales, por la saturación de imágenes poéticas evocadas, por sus diálogos que en apariencia eran ilógicos pero potentes en sentido y mucho más cercanos a las circunstancias y temas personales del autor? Hay ámbitos de estas preguntas que me servirán como detonadores para intentar explicar una estrategia de comunicación (sin descartar que hay más) de la escritura textual y visual de una parte esencial de la obra Arístides Vargas. Reconociendo, eso sí, que una aproximación como la de este estudio, solo devela la punta de un iceberg y no puede abarcar todos los mecanismos de creación de la obra artística de Vargas y su sintaxis de la memoria social.³⁰

Para proceder con el análisis de este cambio sustancial en la retórica visual de Arístides Vargas, me apoyaré principalmente en lo que propone Martín Acebal³¹ en su ensayo de *La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico* (Acebal 2016). Este autor parte de una idea fundamental: la retórica no solamente trata de describir el uso formal de un lenguaje y un determinado número de mecanismos de la escritura que intenten explicar la transformación reglada de los elementos de un enunciado. Lo que la retórica realmente pretende es explicar el proceso de cambio que va ligado a una serie de prácticas sociales e instancias (materiales, teóricas y políticas) que permiten explicar mejor su funcionamiento y valor dentro de una comunidad de sentido.

³⁰Para mí es importante reflexionar acerca de los mecanismos, las técnicas, y las doctrinas teatrales de trabajo porque contienen cosmovisiones, ideas o presupuestos teóricos que generan un movimiento a largo plazo. Porque representan ideas, sentires, formas de actuar que se preservan y, al hacerlo, se va creando una identidad en el lenguaje en las nuevas generaciones de actores y un sentido de pertenencia.

Para Acebal es importante repasar un principio de la retórica³² que, posteriormente, se complementa con otro modelo de la semiótica, planteado por Charles Peirce, para poder explicar su idea de la retórica como proceso de transformación. El autor dice que en la retórica tradicional se ha explicado el proceso de comunicación entre emisor y receptor de la siguiente manera: al emitirse un mensaje se concibe la idea de lo que se quiere transmitir (grado concebido) y el receptor percibe lo que puede del mismo (grado percibido). Acebal recalca que entre un grado y otro se da en el receptor un proceso de superposición dialéctica (grado cero) que trata de generar sentido por contraste: utiliza su lenguaje para entender el del emisor. Es así que el proceso de superposición dialéctica solo se podía explicar (mediante una generalidad de la teoría retórica) que la transformación del enunciado consistía por la puesta en relación de un elemento presente por uno ausente. Era por el contraste de los dos, por lo que interpreta el receptor (en la superposición dialéctica) para llenar la ausencia que hay en el mensaje del receptor, lo que otorgaba al discurso el carácter de retórico. En cierta manera, era una descripción simple de la dinámica de transformación del enunciado, no analizaba contextos, mecanismos, ni repercusiones.

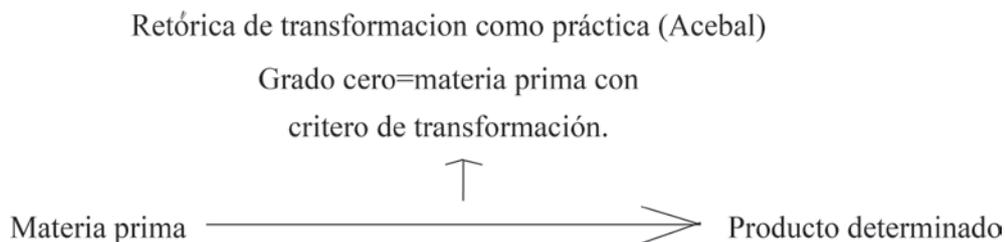
Esquema de transformación reglada



Sin embargo, Acebal dice que la retórica no se reduce solamente ni a la composición de un enunciado ni a un producto. La retórica se da por un proceso de transformación, dado por una práctica que se genera en un contexto y produce repercusiones específicas. Es decir, que el lenguaje está inscrito en un trabajo de transformación

³²Planteado por el Grupo μ , dedicado a los estudios interdisciplinarios en retórica, en poética en semiótica y en teoría de la comunicación lingüística o visual de la Universidad de Lieja, Bélgica.

retórica que viene de una práctica social específica. Deviene retórico por estar inmerso en ese proceso de transformación. Ha emergido por alguna razón:



Para complementar mejor esta idea, se apoya en dos sustentos que le parecen imprescindibles: la categoría de “práctica” que enuncia Louis Althusser y, en segundo lugar, el modelo triádico de signo y semiosis de Charles Peirce. Althusser define la categoría de “práctica” de la siguiente manera:

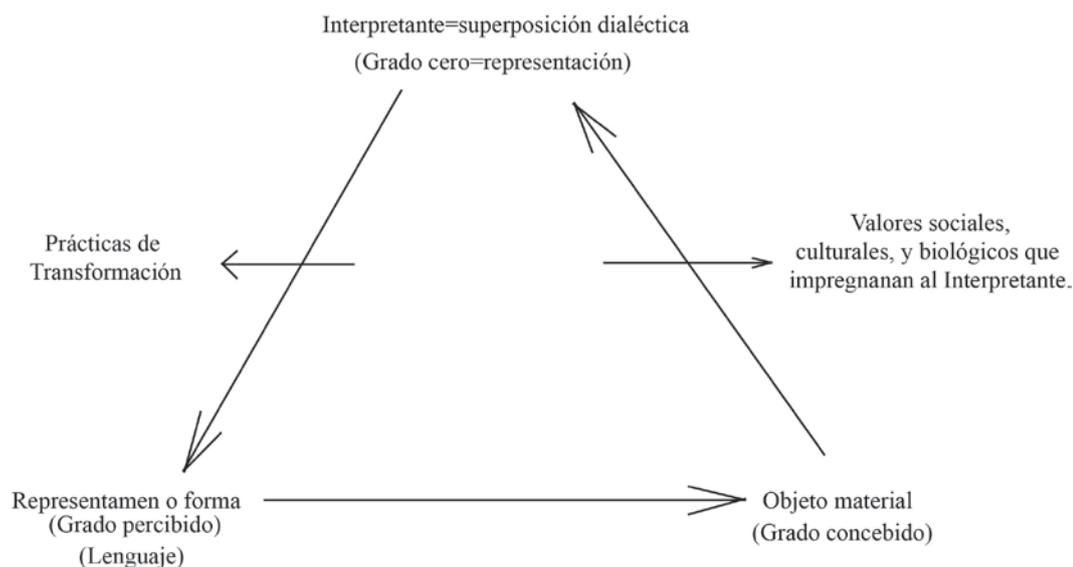
Por práctica en general entendemos todo proceso de transformación de una materia prima dada determinada en un producto determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de “producción”) determinados. En toda práctica así concebida el momento (o el elemento) determinante del proceso no es la materia prima ni el producto, sino la práctica en sentido estricto: el momento mismo del trabajo de transformación, que pone en acción, dentro de una estructura específica, hombres, medios y un método técnico de utilización de los medios.(Althusser 1971, 136).³³

Es decir, para que un producto del lenguaje se transforme debe someterse a un tipo de práctica, mecanismo que lo cambie de algún modo y refleje de alguna manera una estructura social específica. Dicho de otro modo, la materia prima transformada, el lenguaje, no se encuentra en un grado cero inexpugnable, como enunciado inmanente. Por el contrario, se le puede asignar un valor al proceso de transformación que sufre su materia prima, las circunstancias sociales que le rodean y objetivos que están plasmados en él.

Además Acebal cree necesario que hay que pasar del modelo básico diádico de la retórica y apoyarse en la noción triádica de signo y procesos de semiosis que plantea Charles Pierce³⁴(Peirce 1987, 261):

³³ Énfasis añadido.

³⁴Según Pierce: “Un signo o Representamen es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un Tercero, llamado su Interpretante, asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto al mismo Objeto. La relación triádica es genuina, esto es, sus tres miembros están vinculados por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas. Esa es la razón por la que el



En donde se deja de lado la noción binaria entre emisor y receptor (que siempre está regida por la reglas), y plantea revalorizar la condición de garante que posee la superposición dialéctica, que en el modelo de Peirce se denomina Interpretante. Según él, al asignarle un movimiento triangular, en donde el Interpretante contiene figuras visuales de representación que han sido filtradas por circunstancias sociales, culturales y biológicas, hace que el lenguaje se materialice mediante prácticas materiales en lo que él llama Representamen o signo. Es siguiendo la ruta y las afectaciones, tanto materiales como estructurales, en donde se puede reconstruir, deducir o establecer un vínculo, una estrategia, un valor, una intencionalidad con el objeto concebido u objeto material de referencia. De esta manera, se puede convocar al grado concebido y así empezar a reconstituir una estructura retórica como huella del proceso retórico y semiótico. Se vuelve rastreable aunque nunca se pueda descubrir en su totalidad. Esta triangulación permite, como dice el mismo Acebal, entender que “el interpretante requiere una Forma para poder establecer su vínculo con el Objeto, porque este Objeto nunca se encuentra representado en su totalidad [...] El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas”. (Acebal 2016, 6).

En este punto es necesario parar la conceptualización de Acebal para ir ligando, por etapas, la teoría de este autor con el proceder artístico y la manufactura de

Interpretante, o Tercero, no puede estar en una mera relación diádica con el Objeto, sino que debe estar con él en la misma relación que aquella en la que está el Representamen mismo.”

Vargas. Para poder desarrollarlo me voy a concentrar en las dos obras con las que abrí este segmento del estudio y que me servirán de puntapié para desarrollar mi argumentación. Esta idea de tránsito por el triángulo retórico y semiótico me permite desarrollar un análisis que intentará demostrar que hay indicios de un estilo comunicativo barroco en el dramaturgo. La teoría me servirá de mediadora para explicar un principio de la dinámica visual que se encuentra presente en sus obras y que ha ido evolucionando con los años.

En la obra *Francisco de Cariamanga*, podíamos ver una narración habitada por personajes determinados por la tragedia que les tocaba vivir, con diálogos que mantenían la secuencialidad de una curva dramática clásica, sustentada por una estructuración realista de las escenas. Es decir, era una obra sólida, con una profunda sencillez y calidad literaria; incluso podríamos decir que era predecible desde el punto de vista dramático y en donde se podían rastrear las antecedentes literarios y de representación de la obra de Büchner, en los que se apoyó para consolidarla. Como ejemplo vamos a tomar una parte de la escena de segunda escena, en donde el motivo del dinero genera esta conversación:

Francisco: Un amigo me dijo que para ser honrado hay que tener plata.

Capitán: ¿Qué dices?

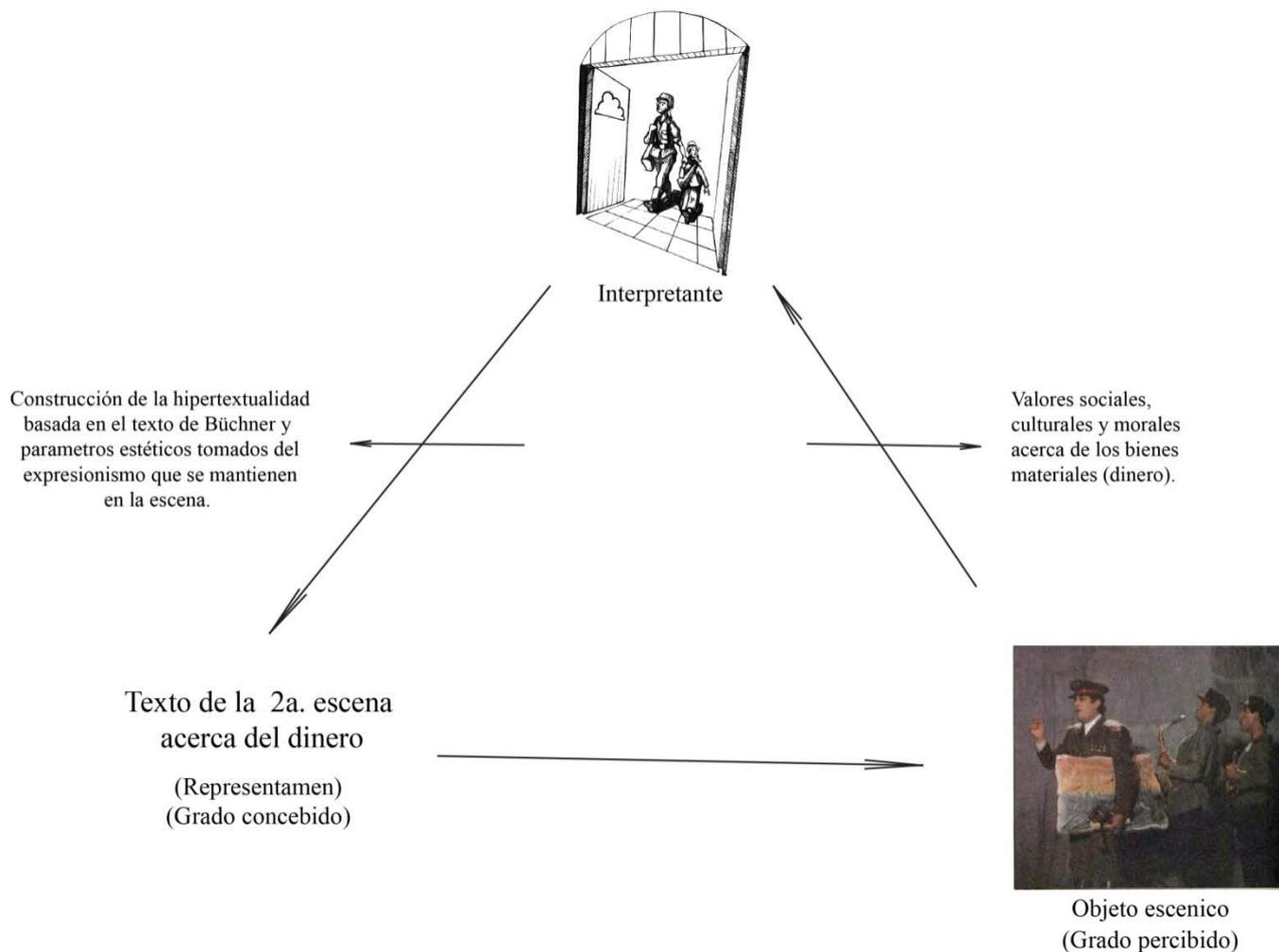
Francisco: Verá señor Capitán, si usted tiene plata y la reparte, la gente dirá: “he ahí un hombre honrado”. Si yo tuviera plata le compraría a mi hijita una coronita de honradez, *pero soy tan pobre que el día que mi hija se muera, me he de morir yo también y cogiditos de la mano nos iremos a golpear las puertas del paraíso*. Y si no nos abren, ahí mismo nos hemos de quedar a dormir en los portales del cielo.

Capitán: (*Agitado*) ¡Francisco! ¿Qué clase de razonamiento es ese? Te juro que lo que dices prácticamente me impresiona y me inquieta. Estoy muy enfadado contigo, Francisco. Te dejas arrastrar por sentimientos tenebrosos. (Vargas, “Francisco de Cariamanga” 1991, 5).³⁵

Como podemos observar, aquí la práctica sobre el lenguaje no se aleja del lenguaje común, el desarrollo de los diálogos es sencillos, naturalista y cargado de sentimientos morales sobre la existencia y su relación con lo material. No hay juegos o giros inesperados en la conversación, hay una secuencialidad. No hay más recurso retórico que una imagen condicionada por la circunstancia, una escena evocada. Si

³⁵ Énfasis añadido.

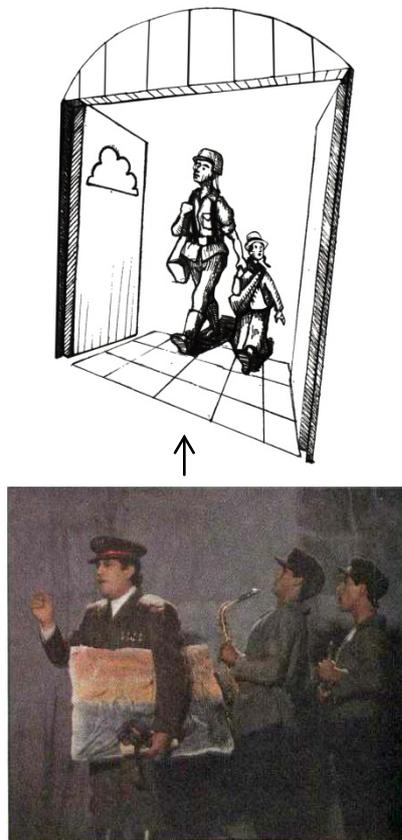
tuviéramos que ejemplificarlo visualmente mediante el esquema que hemos venido trabajando, podría representarse de la siguiente manera:



Como puede observarse, en la esquina de la derecha el objeto escénico es el que remite a la materialidad de la obra, es lo que podemos observar en el escenario: observamos a un capitán hablando a unos soldados acerca de “la plata”, lo material. Sin embargo, en el texto se invoca una imagen muy clara que establece la correlación moral y ontológica entre lo material, lo ético y lo eterno (matiz religioso) con respecto a la muerte: un hombre y su hija caminando al portón de la muerte. Y la esquina izquierda correspondería a la materialidad del texto en su enunciación escénica, siendo punto de partida de las dos anteriores esquinas para que se desarrollen en el tiempo de lectura de la obra.

Lo que deseo resaltar es que, como se puede observar, ya en la primera obra de Vargas se empieza a jugar de manera entre lo que se ve y lo que no se ve pero es

invocado. Es de lo que hablaba Acebal anteriormente, importa tanto en la dramaturgia de Vargas lo que se ve (las figuras sobre el escarabajo del capitán con los soldados) como su relación con las figuras que no se ven, lo que se atisba con el raballo del ojo (el padre y la hija acercándose al portón de la muerte):



En la estrategia discursiva de Vargas, desde su primera obra, hay un movimiento de representación del espectador con lo que no está. Las imágenes enunciadas textualmente por los actores se representan en la cabeza de los espectadores y dan la sensación de estar arriba, junto con los actores y dentro de la escena, en el espacio de representación mental (Interpretante y en relación dialógica). No existe materialmente en la realidad de la escena, pero al ser enunciado textualmente por los actores, es asumido en conjunto, como un todo, en el tiempo de lectura que se da en el convivio teatral.

Más adelante, veremos que este mecanismo, que no es nuevo en la literatura, porque en la poesía y en el relato oral es moneda común, evolucionará en Vargas mediante características particulares y en las siguientes obras dotarán a su dramaturgia de una imaginería visual, barroca, que otros discursos teatrales no tienen. Pero, a su

vez, también nos recuerda que es una mediación a partir de la carencia: este procedimiento surge por las limitaciones de lo material, encuentra en el lenguaje la posibilidad de evocar objetos y sensaciones que no tiene a su disposición como director. La precariedad material hace que surja la dinámica poética de lo ausente.

En este mismo camino, y remitiéndonos a la segunda obra que tomamos como punto de partida, *Jardín de Pulpos*, Vargas junto el grupo Malayerba³⁶ da un paso más: escribe una obra absolutamente de su autoría. Rompe con la tradición de él y del grupo de siempre tomar un texto como referencia. Es así que esta obra representa su primera obra sobre el exilio³⁷ y que, posteriormente, se ampliaría en una trilogía junto con dos obras más: *Nuestra Señora de las Nubes* y *La Razón Blindada*. Para hacer el mismo ejercicio que en la anterior obra y contrastarla, vamos a tomar una parte de la primera escena, que tiene el mismo motivo del dinero:

Antonia: Eso también es verdad, pero no se ponga así. Mire, mi amigo Cachim decía:
"Mientras menos en la cabeza, más en los bolsillos." Lamentablemente,
usted no tiene nada en ninguno de los dos.

José: ¿Y eso es malo?

Antonia: ¿Qué?

José: No tener nada en los bolsillos.

Antonia: Malo, malo, no es; uno no se hace pobre por maldad, sino por falta de monetario.

José: ¿Y eso qué es?

Antonia: ¿No digo...? ¡Éste hace cada pregunta...! *Monetario es la gasolina que echa a andar la codicia y el mundo.*

José: Y la codicia, ¿qué es?

Antonia: No sé, no la conozco.

José: Y el mundo, ¿qué es?

Antonia: *El mundo es...un círculo...lleno de cuadrados.* (Vargas 2003, 19).³⁸

Como se puede observar, hemos tomado un segmento con características similares, en cuanto al motivo en común que tienen, al anterior. Sin embargo, en *Jardín de Pulpos* ya empezamos a ver algunos juegos estilísticos mediante el uso de

³⁶Es importante entender que la escritura en el teatro no solamente es un impulso individual, sino que ésta se desarrolla en la escena, y adquiere profundidad en tanto en cuanto tenga la posibilidad de desarrollarse en el tiempo junto a los actores. Es por eso que es tan difícil que los dramaturgos maduren, porque la gran mayoría de ellos no tienen actores con quien probar su escritura y, al final, desaparecen del ámbito teatral. En el caso de Vargas, el Grupo Malayerba fue fundamental porque permitió, acompañó e hizo crecer esa ejercitación.

³⁷El exilio en Vargas y en el Grupo Malayerba, como menciona la investigadora teatral Consuelo Maldonado, responde a "prácticas teatrales [...] que proceden de una vida en el exilio. Esta característica comprende una necesidad de sobrevivir de sus fundadores que se amplía hacia el territorio del 'pertenece'. Encontrar un grupo de seres humanos donde sus motivaciones quepan para ser parte de algo que dé sentido [...] el teatro no sólo significó una forma de expresión, sino la posibilidad de existir, juntos, en ese país desconocido" (Maldonado 2013, 40).

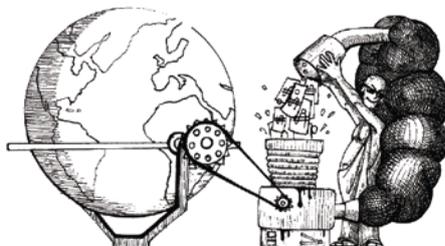
³⁸Énfasis Añadido.

pequeños aforismos (que han sido enfatizados en el diálogo), y pequeñas rupturas en los diálogos que generan otra dinámica en el desarrollo de la escena. El motivo de la escena es el dinero y está enunciado por los dos personajes principales. Sin embargo, si tuviéramos que representarlo por el esquema retórico y semiótico se vería de la siguiente manera:

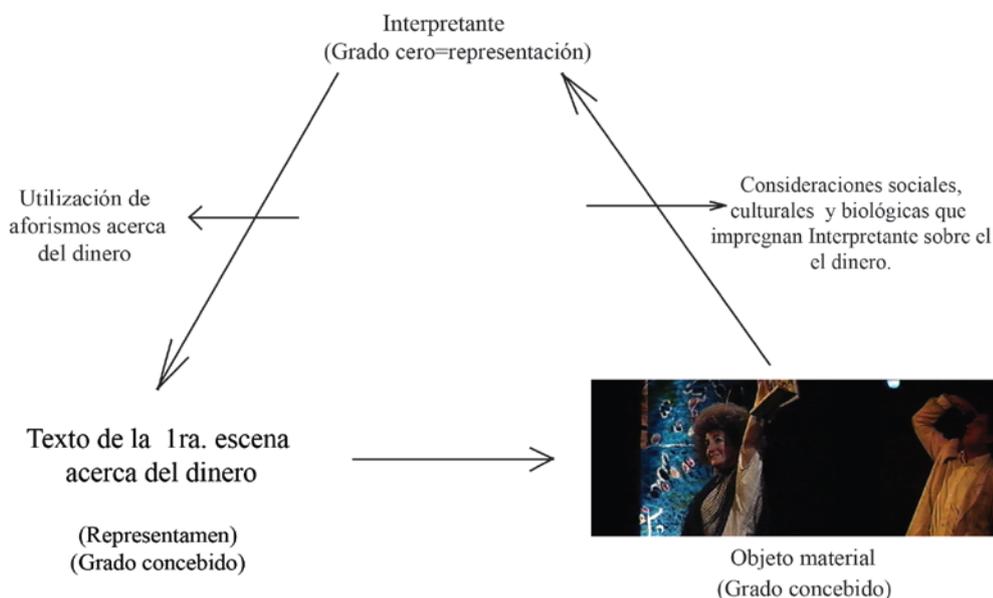
Aforismo # 1



Aforismo # 2



Aforismo # 3



Ilustraciones realizadas por Wilson Orellana exclusivamente para esta tesis

Se puede percibir en un primer vistazo que la secuencia dialéctica no es tan cotidiana, tan normal. La lógica del discurso se presenta con cierto grado de extrañeza. El objeto de referencia evoca un universo múltiple y fragmentado, ya no solo una imagen evocada, son tres. Hay un poco más de saturación con respecto al tema del dinero, y la relación entre esa fragmentación se da de manera múltiple, instaura tres imágenes (diferentes entre sí acerca de un mismo motivo) en la dinámica de enunciación. Se llena el espacio de lo que está (los personajes en escena) con lo que no está (las tres imágenes que flotan a su alrededor):



Ilustraciones realizadas por Wilson Orellana exclusivamente para esta tesis

Según la metodología que plantea Acebal, la observación de lo raro, lo poco frecuente en los fenómenos retóricos, es un primer indicio para empezar a analizar el fenómeno retórico y semiótico. Para hacer un seguimiento efectivo hay que analizar el hecho semiótico en tres diferentes instancias prácticas: una práctica retórica material, una segunda que es una práctica teórica y, finalmente, una práctica retórica política. Hay que ver el juego de tensiones que se da entre estas tres instancias prácticas y observar a cuál se le da énfasis. Solo ahí se determinará dónde radican las evidencias de la potencia, singularidad y efectividad argumentativa.

En el análisis de la instancia material se estudia la forma en que se presenta y emerge el enunciado. Acebal propone que hay que prestar atención a los discursos extraños, raros, que, por algún tipo de eficacia retórica, han conseguido visibilizarse ante una persona o un grupo de personas. Aquellos que no han sido codificados y, aunque causen la sensación de extrañamiento, generan sentido. A este tipo de enunciados los llama masas erráticas. Estas masas erráticas a su vez, al estar circulando por el espacio del lenguaje, generan preguntas sobre su funcionamiento y las estructuras que las conforman.³⁹

³⁹ Porque una determinada forma puede coexistir o estar invisibilizada por el trabajo de transformación: porque imprime lo manifiesto (grado percibido) o porque marca lo ausente (grado concebido). Nos “hace ver” la presencia de la ausencia, como en el último gráfico de *Jardín de Pulpos*. Este “hacer ver” implica una capacidad performativa de la selección que nos hacen intuir los valores que guían el trabajo de transformación. Una forma ausente que se la “hace ver” políticamente, más allá de las condiciones sociales en las que opera. Pensar en las condiciones sociales en las que trabaja la performatividad de la retórica hace que el estudio retórico y semiótico señale su no indiferencia con respecto a la realidad. Esta ejercitación es importante porque nos ayuda a entender enunciados que no han sido analizados anteriormente. Hay una multiplicidad de discursos que no pueden ser ordenados de la misma manera, entonces se necesita pensar en estructuras adicionales para hacer otras hipótesis de elaboración. Pero además, mediante estas formulaciones, y creo que esto es muy importante según lo que Acebal recalca, se logra desviar al lenguaje de su rol utilitario. La retórica también es juego y por lo tanto se hace y

2.2 La aplicación del aforismo como mecanismo: uso de las greguerías.

En base al principio de análisis de la imagen de *Jardín de pulpos* en el segmento anterior, pasaré a describir cómo la instancia material se desarrolla y evoluciona en el discurso visual de Vargas. En el año 1993, cuando fui espectador del estreno de *Jardín de pulpos*, pude ver que estos aforismos, estas imágenes, están presentes profusamente en la obra y visualmente refuerzan, amplían y contrastan los temas y motivos de la obra. Haciendo un seguimiento posterior a las obras de Vargas, se observa que este método adquiere mayor relevancia en obras específicas que le siguieron después: *Pluma y la tempestad*, *Nuestra Señora de las Nubes* y *La Razón Blindada*. En todas, ellas este procedimiento de los aforismos se fue incrementando progresivamente y siendo cada vez más sofisticados y complejos.

Intenté comprender la huella del apareamiento de este mecanismo y para eso escarbé en las memorias de los talleres internacionales⁴⁰ del Grupo Malayerba, desde el año 1998 hasta el último dado en el 2016. Al revisarlos, observé que Vargas ha dado énfasis a un ejercicio de escritura en especial: las greguerías que creo Ramón Gómez de la Serna. Todos los demás ejercicios han cambiado, pero siempre el dramaturgo inicia con ese ejercicio y con variaciones del mismo: en vez de que los ejercitantes realicen greguerías se les pide que realicen aforismos que tienen una dinámica de escritura similar: grafitis, tatuajes, epígrafes o sentencias breves con características humorísticas. ¿Por qué se dio tanto énfasis a este ejercicio? Según la explicación del propio Vargas, porque es una ejercitación que te ayuda a “soltar la mano y es divertida”(A. Vargas, Taller de dramaturgia de la Fundación Carolina 2004b). Te invita al juego. Pienso que la inclusión de lo lúdico ha sido un factor vital en la escritura de Vargas y se ve en la transición entre *Francisco de Carriamanga* y *Jardín de Pulpos*. Mientras la primera es una obra más adusta y nostálgica, en la segunda el humor se vuelve mucho más presente, se alterna mucho más frecuentemente con el tratamiento serio del tema de la obra. He visto que la escritura de las greguerías está

deshace, se fuga del rol utilitario que suele poseer; aunque después pueda ser reabsorbido otra vez por las estructuras del lenguaje y el sentido de practicidad.

⁴⁰ En el año 1998 el grupo Malayerba empieza a dictar sus talleres internacionales, empezando por el que dio a la Escuela Itinerante de América Latina y el Caribe (EITALC). Desde esa fecha hasta el presente se ha conservado memorias de los cursos dados por los profesores y en donde se puede ver la evolución de los ejercicios y las prácticas escénicas que implementa el Grupo Malayerba en sus puestas en escena.

inmersa en el campo de lo lúdico, y como Johan Huizinga, en su obra *Hommo Ludens*, el juego

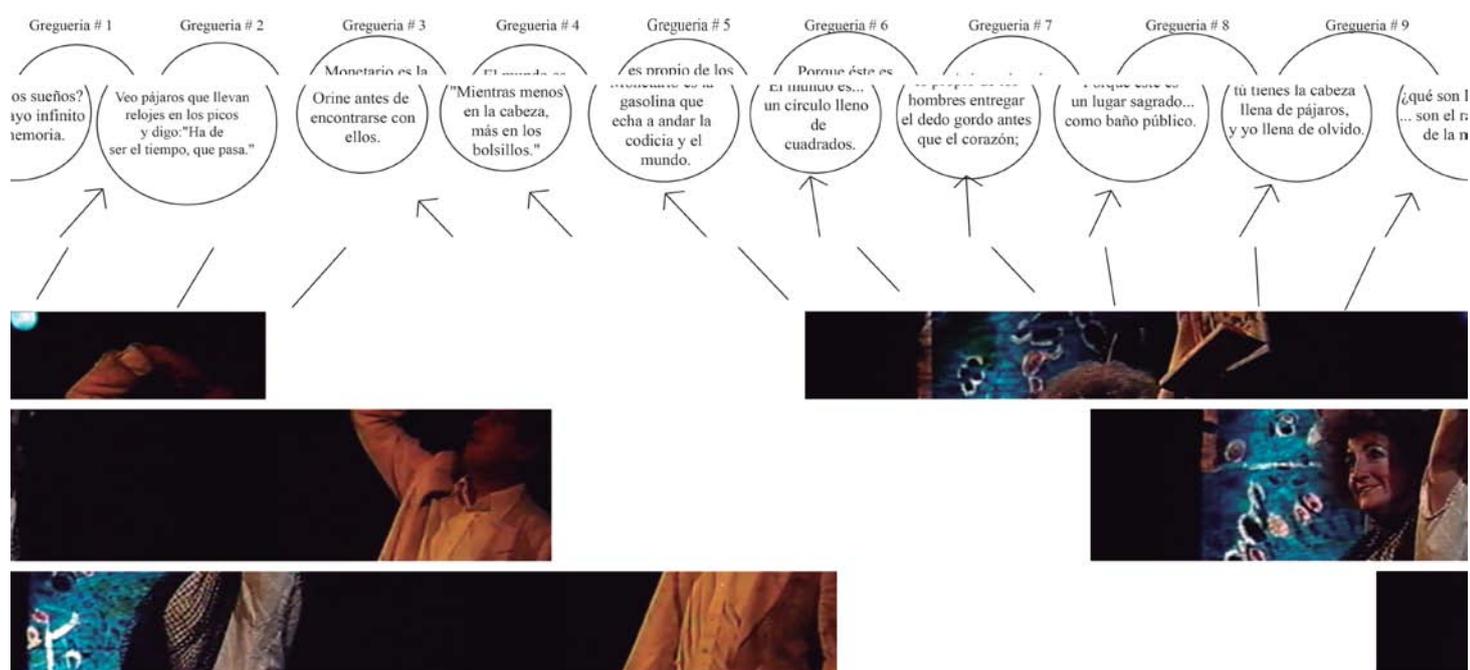
puede absorber por completo, en cualquier momento, al jugador, la oposición “en broma” y “en serio” oscila constantemente. El valor inferior del juego encuentra su límite en el valor superior de lo serio. El juego se cambia en cosa seria y lo serio en juego [...] otro rasgo del juego: crea orden. El juego exige un orden absoluto. (Huizinga 2001, 21-22)

Una de las ventajas del juego es que crea y exige un orden. El tratamiento de lo serio y lo lúdico pueden mezclarse, solaparse. Según mi opinión, son las greguerías las que permiten a generar este nuevo orden de representación, de lectura de la escena porque, como opina Jorge Luis Borges⁴¹, las greguerías tienen una dinámica de burbujas visuales: aparecen y desaparecen con liviandad.⁴² Quiero destacar esta declaración desde dos puntos de vista: uno desde la cultura letrada que ve en esta escritura lúdica un ejercicio de ligereza y superficialidad, sin utilidad ni trascendencia; y, en segundo lugar, el otro punto de vista que valora esta condición evanescente de las greguerías. En el caso de Vargas, toma literalmente la idea de burbuja visual que emerge y luego desaparece se cristaliza en la escena de Vargas. Este juego no solo implica otro orden, sino que además implica otro modo de lectura y representación del enunciado que se alterna con las acciones de los personajes. Haciendo un pequeño esquema del tiempo de lectura, de la primera escena de *Jardín de Pulpos* completa (no solamente sobre la parte que era sobre el dinero), que veníamos analizando, este efecto de burbujas (textos dentro de los círculos) se daría de la siguiente manera:

⁴¹ Borges en una entrevista en el año 1980, con Joaquín Soler para la televisión española, dijo que “las greguerías fueron la perdición de Gómez de la Serna, es una lástima que perdiera su vida en esas burbujas, podía ser mucho más” (Borges 1980).

⁴² La noción de burbuja, de Peter Sloterdijk, también nos remitirá y la utilizaremos como un “pensar el espacio interior”. Esa instancia íntima entre el plano real y el subjetivo “que han anulado la dramática diferencia entre el interior y el exterior al colocarse de manera fantástica en el centro de una esfera homogénea que no es requerida por ningún exterior real ni por ningún en-frente inexpugnable” (Sloterdijk 2003, 137).

Burbujas
(Representamen)



Ver anexo1 para ver la versión ampliada.

Vemos que hay un constante viaje entre el objeto material de la escena y los representamenes: son dos personajes en un escenario que representa la playa, para recordar un pasado trágico (la desaparición de una generación de jóvenes que fueron arrojados al mar desde aviones por la dictadura). Y, por otro lado, el espacio aéreo, arriba de los personajes, donde se fijan las imágenes, “las burbujas” visuales generadas por las greguerías. Esta circulación entre la realidad de la escena y las burbujas-imagen, permiten el tránsito entre el juego y lo serio, entre lo que se ve y no se ve, confundiéndose entre sí. Alivianan el peso de representación de la escena al demandar que el espectador cree sus propias imágenes.

Además, hay que destacar dos cualidades de esta dinámica de las greguerías: son sencillas y se acomodan a la competencia visual y estética del espectador. La primera es esencial, puesto que si la imagen propuesta no fuera tan sencilla y ligera como son las greguerías, sería de difícil asimilación dentro del contexto de imágenes y acciones de la escena. Se solaparían entre sí, creando demasiada confusión. Si tuvieran un mayor grado de complejidad visual, por ejemplo, el espectador cortaría su proceso de significación en el conjunto de imágenes que están en el escenario. Sería muy difícil de representar en el vértigo del tiempo de lectura de la obra teatral. Y, en el segundo aspecto, al ser imágenes sencillas éstas son configuradas por el espectador

según sus referentes estéticos. Por ejemplo, en una escena de la obra *Jardín de Pulpos* propone la siguiente greguería: “veo pájaros que llevan relojes en los picos y me digo: Ha de ser el tiempo, que pasa volando.”(Vargas 2003, 21). Si representáramos cómo responden visualmente (en sus cabezas) tres espectadores a la propuesta formulada por la greguería, podría leerse visualmente de 3 maneras distintas:



Ilustraciones realizadas por Wilson Orellana exclusivamente para esta tesis.

Esto se da porque son tres espectadores con diferentes referentes, cada uno pondría, como en los ejemplos, sus referentes de pájaros preferidos en la imagen. Dejar la propuesta de imagen abierta (enunciar pájaro es una propuesta abierta, pero si se propondría águila, golondrina o cóndor, tendría un carácter cerrado, no hay espacio a la multiplicidad de construcción) da una oportunidad de generar un discurso visual al espectador que se acomode a su bagaje y a sus referentes culturales y sociales. En cierta manera, se vuelve una imagen perfecta para el espectador que la construye; puesto que la ordenación entre el texto escénico y el texto visual, como dice Acebal, “hacen ver” las greguerías en su cabeza.

Creo que para Vargas las greguerías fue un vórtice iniciático para articular su lenguaje, aunque estas no se encuentren presentes en la totalidad de sus obras ni expliquen todas las semiosis que generan sus obras. Hay obras como *Bicicleta Lerux*, *Instrucciones para abrazar el aire* y *Un suave color blanco*, en donde son muy pocas, aunque no ausentes, las apariciones de esta práctica. Eso se explica porque cada obra implica la aplicación de prácticas diferenciadas del lenguaje porque los temas, sus universos y sus modos de representarlos son diversos.

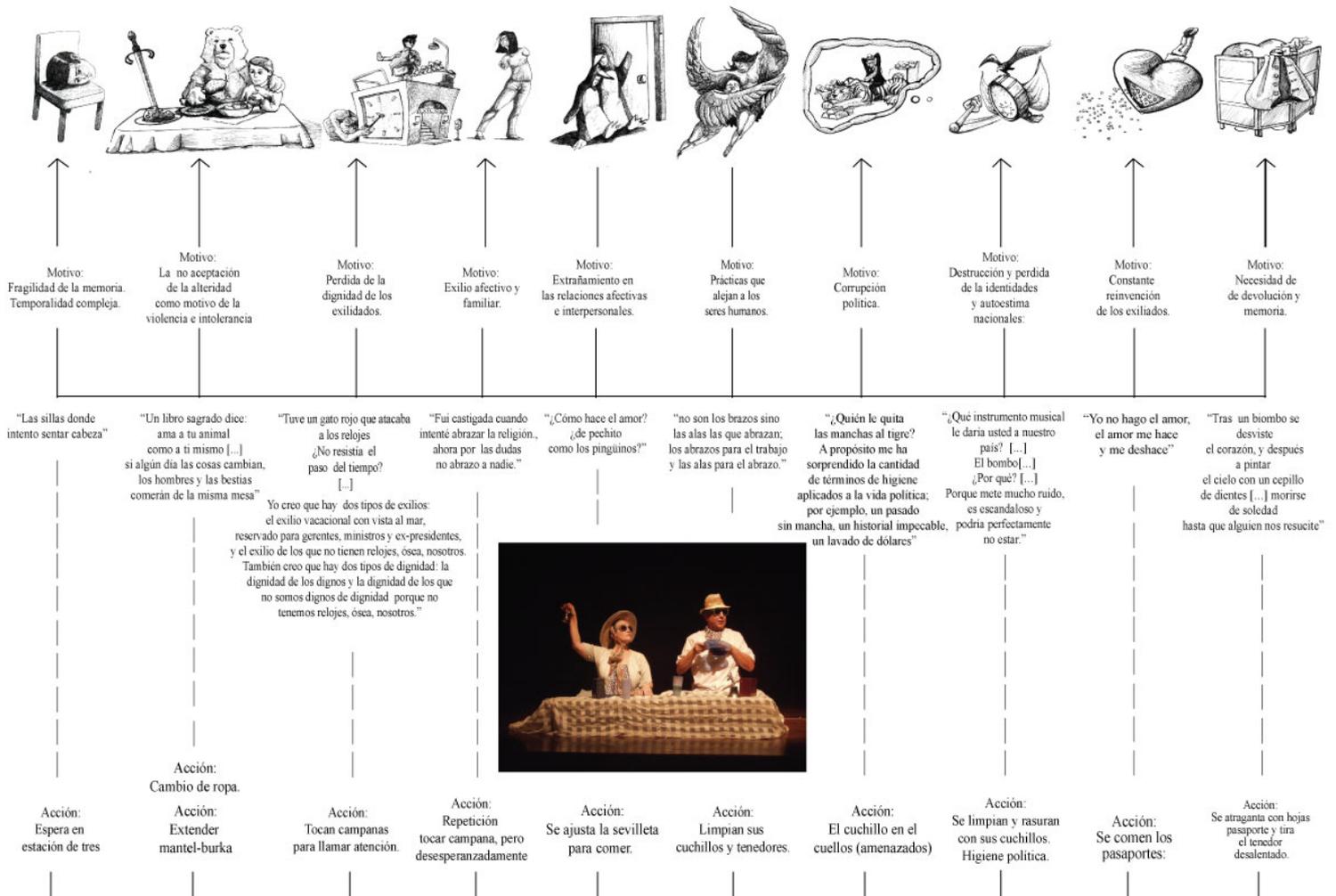
Por otro lado, sostengo que esta práctica material y transformativa de las greguerías se entrelaza orgánicamente con la última instancia de práctica retórica: la política. Ésta, según Acebal, es la que involucra la capacidad y la eficacia simbólica de

un discurso para defender territorios. Establece topos, territorios de los discursos a los que se dirige y con los cuales comparte códigos, sirven para contener lo que Badiou llama las “ideas teatro” (Badiou 2005, 137-139)⁴³. En esta instancia, no da prioridad a las relaciones referenciales de los enunciados sino a lo que realiza con ellos. En este campo se analiza ya no tanto lo que se dice, sino lo que se hace y las decisiones que toma. Habilitará nuevos encadenamiento para sus formas argumentales.

Cada enunciado intenta establecer una relación de poder con un territorio sobre el cual quiere interferir, y por ello asume una forma discursiva que le sea eficaz. En este sentido, creo, que la forma de las greguerías se acopla orgánicamente al territorio discursivo que quiere abordar Vargas: la memoria desde la paradoja. Es paradójica porque la puesta en escena de las greguerías no hace más que recalcar de manera sistemática (mediante estas apariciones de imágenes en forma de burbujas que se asemejan a fantasmas) a aquellos que están presentes con quienes no están, aquello que recordamos con lo que olvidamos, aquello que podría haber sido con lo que no volverá a ser o estar. No se instala en una verdad, porque la memoria es imprecisa y comete errores. Es evanescente, como las burbujas, y se construyen de manera diferente diariamente y desde la fragilidad.

Para ejemplificar y complementar mejor mi argumentación, mostraré qué pasa en la segunda obra que el autor escribe con referencia al exilio: Nuestra *Señora de las nubes*. Escrita y estrenada en el 1998, la escena V de dicha obranos servirá de ejemplo de cómo esta práctica evolucionó con el tiempo. A continuación muestro el esquema de representación mediante greguerías de la quinta escena que, a comparación del ejemplo mostrado de la segunda escena de *Jardín de pulpos*, se volvió mucho más complejo:

⁴³Para Badiou, las ideas teatro son un agenciamiento de ideas dispaes cuya única articulación posible es la representación teatral. De lo contrario, las ideas teatro se darían en cualquier otro lenguaje artístico o soporte diferente al teatro. Es mediante la representación convivial en donde ellas consiguen materializarse.



Ver anexo2 para la versión ampliada. Ilustraciones realizadas por Wilson Orellana exclusivamente para esta tesis

En el esquema del anexo 2, se observa un cuadro que sintetiza tres cosas: las acciones de los personajes en escena, lo que dicen las greguerías, los motivos que implican las greguerías dentro del tema del exilio, y, finalmente, una propuesta visual de las greguerías (en este caso conceptualizadas por el dibujante). Si se hace un recorrido vertical (mediante las líneas entrecortadas), siguiendo cada una de las secuencias, se verá que las significaciones se van solapando una sobre otra y casi ninguna repite lo que dice. Siempre se agrega matices al tema, hay complejidad en la sencillez. Y, viendo el cuadro en su totalidad, se puede entrever los recorridos y la saturación de significados que hay en la obra dentro del cuadro en general.

Los significados que surgen de las greguerías no se dan de manera lógica, sino paradójica, contrastándose uno contra otro por oposición. La relación entre aforismos y acciones pareciera no tener relación entre sí, pero sí la tienen. Los topoi del exilio son la materia prima de una práctica retórica persuasiva de Vargas. Al asumir esta

estrategia hay un sentido de coherencia entre la práctica retórica y la realidad; y se remarca un compromiso político del autor para que no se olvide lo que sucedió en la dictadura argentina. El argumento retórico se presenta con una efectividad y potencia escénica que defiende un espacio de representación y no se vuelve una voltereta distractiva u ornamental. Está llena de sentido. Si hacemos el ejercicio de representar, mediante una ilustración, lo que el espectador ve al final de la escena en su cabeza, sería un cuadro casi sin espacios vacíos (con cierto grado de barroquismo) que ha sido llenado con lo ausente, con lo que ha sido evocado mediante greguerías. Un barroco de lo ausente, por llamarlo de alguna manera.



Ver anexo 3 para ver la versión ampliada. Ilustraciones realizadas por Wilson Orellana para esta tesis.

En esta simulación de representación que ha hecho el dibujante, podemos observar como quedaría impregnada la de imágenes generadas por las greguerías. En comparación con *Jardín de Pulpos*, podemos observar que hay una saturación mayor en la expresión teatral. Los espacios vacíos son menores a los que había en *Jardín de pulpos* y no se diga en comparación a *Francisco de Cariamanga*. Cabe aclarar que, en el esquema de *Nuestra Señorade las nubes*, no se pudo poner todas las greguerías por temas de espacio y diagramación, se puso las más representativas. Sin embargo se ve que el recurso, la práctica fueron un detonante para una forma de expresión.

En un tercer ejemplo de representación mediante ilustraciones, relacionado con la obra *La Razón Blindada* del año 2005, veremos que esta saturación se exagera hasta casi no dejar vacíos. Como se puede ver en la fotografía del anexo 3: el

perfeccionamiento de un recurso ha evolucionado y se ha estilizado. Casi no hay vacío. Ya no son las greguerías de Gómez de la Serna, han sido apropiadas por Vargas.



Ver anexo 2 para ver la versión ampliada. Ilustraciones realizadas por Wilson Orellana para esta tesis.

Para finalizar, puedo decir que Vargas entiende la escritura teatral y visual como un mapa que nació de mecanismos emergentes, no ortodoxos, que encontró en el camino. Esto ha generado un diálogo de lenguajes en su escritura, en su discurso visual y en sus puestas en escena que no están marcados por una relación causa-efecto. Al asumir un mecanismo específico, como han sido el caso de las greguerías, inició un diálogo por oposición y roce con los otros lenguajes. De estas diferencias entre lenguajes, como lo menciona Stuart Hall al referirse al lenguaje (Hall 2010, 420), hizo que surja un significado particular y distinto, su estilo de comunicar en escena. Hizo que la ausencia se resignifique y esté presente a través de imágenes textuales que se complementan con la puesta en escena.

CAPITULO 3

Análisis de caso: *La muchacha de los libros usados* (2003)

El que no sabe lo que busca, no entiende lo que encuentra.

Francisco Ingouville
Del mismo lado

En los anteriores capítulos he intentado establecer hilos comunes entre las diferentes obras de Vargas y destacar algunas constantes: una es su representación de la muerte que hace presente lo ausente, tanto en los espacios, los personajes, y la temporalidad de su escritura visual. Y en segundo lugar, he descrito un mecanismo de comunicación escénico que el autor ha desarrollado a través del tiempo por medio del uso de aforismos y greguerías en sus puestas en escena. En suma, he descrito un paisaje visual de representación de las obras del autor y un eje retórico que es constituyente de su obra y he demostrado que hay un eje transversal que propone Vargas para construir sus obras que se basa en la relación y tensión entre texto e imagen. La imagen que uno guarda de Vargas, al final de sus obras, siempre es de una dialéctica de lo visual que surge de la palabra y que se mezcla con los cuadros escénicos de sus puestas en escenas.

Para complementar lo descrito hasta este momento, en este capítulo intentaré ejemplificar, mediante una obra específica, cómo la relación entre texto y visualidad es diferente en cada puesta en escena de Vargas y no se articulan de la misma manera, aunque usen mecanismos de puesta en escena similares. Cada una tiene su especificidad. Por esta razón, en este último capítulo, cerraré un poco el ángulo de la mirada y me centraré en la descripción y análisis de algunos mecanismos visuales-textuales presentes en la obra *La muchacha de los libros usados*.

En este último capítulo, el objetivo es demostrar cómo la representación testimonial de la obra artística de Vargas puede apoyarse en tres referencias que le han sido útiles: la composición fotográfica de la migración, la traducción escénica de algunas imágenes sobre el poder y el control del cuerpo, y, finalmente, la aplicación de las leyes de la psicología de las formas de la Gestalt.

3.1 Mecanismos de representación escénica a partir del testimonio.

En el mundo del teatro siempre hay correspondencias con la realidad que determinan, positiva y negativamente, la representación y reinterpretación que hacemos de ella en escena. Desde que empecé a hacer teatro, en el año 1991, ha sido muy inquietante una constante en el mundo escénico que se repite: en el teatro es poco frecuente que se cuestione la autoridad masculina, sea del actor, el director o el dramaturgo. Incluso cuando comete equivocaciones o abusos. La mayoría de maestros, dramaturgos y directores son hombres y esta mirada de la realidad es muy palpable en las obras de teatro. Por eso es moneda común ver en escena obras en donde se cosifica el cuerpo femenino, definiendo roles y estereotipos de género que se presentan como naturales y/o universales. Además, a las mujeres se les asigna roles secundarios o superficiales en las obras de teatro y se le da más importancia a las conductas masculinas. Es decir, hay una violencia real y simbólica que convierten las situaciones teatrales de subordinación como algo "natural". Esto lo he podido constatar no solamente en el Ecuador sino en gran parte de Iberoamérica. Se implanta una mirada patriarcal que no es cuestionada y que parecería preestablecida desde los inicios del teatro mismo en que predominaba la mirada masculina. Esto es inquietante porque a pesar de ser una actividad artística que debería pensar y subvertir esta clase de discriminación, abusos y estructuras, en ella se repiten constantemente como "si fuera un orden natural de las cosas". Se repiten estos comportamientos tanto en los ensayos, en la jerarquía salarial de los actores y en las representaciones. Es así que las mujeres han tenido serias dificultades para hacerse escuchar y tener la posibilidad de generar discursos propios. Por suerte en los últimos años, desde los años noventa, han empezado a surgir voces y miradas que están ganando espacios propios en la escena ecuatoriana. Podemos citar a algunas intervenciones destacadas: la dirección actoral de Charo Francés; desde la dirección Manuela Romoleroux; y en la dramaturgia Gabriela Ponce.

Este antecedente es importante puesto que en el grupo Malayerba siempre ha existido la inquietud constante acerca del rol de la mujer en la sociedad y su representación en el teatro. Desde sus inicios, el grupo ha tratado de romper con el predominio de la mirada masculina, al intentar que se formen nuevas actrices, directoras y dramaturgas que hablen e implanten miradas propias de la realidad, desde un activismo político que reivindique los derechos de las mujeres y cuestione la

dominación y la violencia masculina. Si hacemos una revisión del repertorio de Malayerba hay varias obras, a través de la historia del grupo, que han tratado sobre todo la violencia física sobre las mujeres y en defensa de sus derechos: *Mujeres* (1982), *Añicos* (1990), *Tírenle Tierra* (2002), *La muchacha de los libros usados* (2003), *Análisis perfecto dado por un loro* (2007) y *La toma de la escuela* (2014). La mujer ha sido un núcleo fundamental en las obras del grupo Malayerba y, como lo hemos mencionado en estudios anteriores, siempre su papel se ha articulado fundamentalmente con la memoria: como una “militancia de la memoria que creó una forma de representación de la mujer como continente del afecto, la solidaridad, la lucha [...] y en la ética del cuidado de los demás” (Villacís 2012, 54). La mujer se ha destacado durante las dictaduras latinoamericanas por recoger los testimonios de los sobrevivientes y reparar vínculos en sociedades devastadas por la violencia. Conformando movimientos y organizaciones que preserven la memoria de una sociedad y que generen resistencia contra los regímenes autoritarios. Además ha jugado un papel fundamental para hacer la voz de los más débiles.

Personalmente creo importante hacer esta pequeña introducción histórica para tratar de explicar lo que significó la obra *La muchacha de los libros usados* que se montó el año 2003 con la colaboración del Teatro del Ogro de Bolivia. Fue importante en el interior del grupo porque hubo la necesidad hablar de esta memoria de violencia hacia las mujeres. En una serie de reuniones se analizó y se constató la pertinencia de representar la violencia hacia la mujer puesto que muchas integrantes del grupo, actrices de otros grupos y alumnas nos compartían repetidamente testimonios de diferentes tipos de violencia física, emocional y simbólica. Es por eso que Vargas propuso en este montaje la necesidad de deconstruir conceptos acerca del rol de la mujer y del control de su cuerpo y, así, obligar a reconocer la violencia que se ejerce sobre ella en la cotidianidad. Mediante esta obra se propuso una resistencia desde lo testimonial, desde un conjunto de voces que pueden hablar, ser contrastadas y ser visibles:

Es un testimonio hablado por boca de varios testigos, y por la misma muchacha, que me informaron sobre el destino trágico de esta última que vendía libros de anarquismo en una calle de esta ciudad. La circulación simbólica que busco se sitúa en un traspaso emotivo entre su destino real y social y el mío, estético ficcional, en este encadenamiento se sitúa la obra; no busca ejemplificar una vida, no busca la trascendencia práctica en el plano de la realidad, *solo pide que se le mire y se le escuche; es un juego donde ella, la muchacha, asume el lado enfermo*, el lado del mal al cual ella llama el lado enfermo, ella escoge ese lado por una sencilla razón: *el lado*

del mal es irreal, y el lado del bien es un simulacro dependiendo de quién lo ejerce. (Vargas 2004a, 1)⁴⁴.

Como lo menciona la cita anterior, el punto de partida fue visibilizar la historia de esta muchacha que vendía libros antiguos de anarquismo y visibilizar las agresiones que recibe en las diferentes etapas de su vida: desde niña hasta que se convierte en mujer adulta. En la muchacha se asume la estigmatización e intolerancia que se da a aquello que se considera otro, enfermo, que no es aceptado por ser diferente al universo masculino que encarna lo correcto o funcional a un sistema. La obra intenta reflejar teatralmente ese juego de poderes que determinan que es lo aceptado, “lo sano” con respecto a lo indeseable, molesto, “enfermo” del ser femenino que intenta ser independiente. La sola presencia de “una mujer que lee libros de anarquismo” altera el orden prestablecido. Es importante subrayar que la dirección y la dramaturgia de Vargas se destaca siempre por el diálogo con la gente que le rodea, no es una escritura y una dirección impositiva y rígida, sino que es flexible a la opinión del otro. Cabe mencionar, en el caso de esta obra, la asistencia actoral y de dirección de Charo Francés, también fundadora del Grupo Malayerba, ha sido un aporte importante para romper la mirada masculina de Vargas. Fue y es un factor decisivo (junto con el aporte de las actrices) puesto que siempre ha permitido un aporte crítico que amplió y enriqueció el discurso testimonial de la obra. Es decir, se ejerció un diálogo real de subjetividades no solamente en y para la escena, sino afuera de ella. Como una praxis ética de creación.

Antes de continuar y describir cómo se articula visualmente esta obra basada en una historia basada en hechos reales, me parece necesario hacer una pequeña sinopsis de la misma con el fin de que los conceptos y vinculaciones visuales que haré posteriormente sean más fácilmente comprensibles. La obra narra la desaparición de una muchacha, una niña, que vendía libros usados de anarquismo en una de las calles de Quito. Desde su crianza en el seno de su familia, la obra describe como los lazos afectivos se inscriben en un círculo de violencia patriarcal. Ella, su madre y las mujeres que constituyen el núcleo familiar son víctimas de la violencia de su marido, su tío y los seres cercanos a su familia. Esta violencia está ligada de manera estructural a una jerarquía de valores patriarcales que son muy difíciles de romper. Cuando llega a la adolescencia, la niña es separada de su familia porque es vendida a un militar como si fuera una mercancía. Este hombre se la lleva a los cuarteles y la

⁴⁴ Énfasis añadido.

cuida como si se tratase de un objeto preciado hasta que empieza a menstruar y se la considere “una mujer”. Hasta que eso suceda, vive en el cuartel junto a su marido y empieza a tener conflictos en su vida diaria por la vida simétrica e intransigente que el mundo militar impone. Ante la imposibilidad de no poder expresarse libremente, su vida se llena de restricciones de toda índole: en la cotidianidad de su familia, en la educación que recibe y en el tratamiento despiadado que recibe posteriormente por parte de la salud pública sobre su cuerpo. Tantas son las restricciones y el dolor que, no soportando más este tipo de vida, decide huir la noche en que el militar decide tener relaciones sexuales con ella. Al hacerlo es embestida accidentalmente por un autobús y es llevada a un hospital. Mientras ella se debate entre la vida y la muerte, revisa pasajes de su vida desde la enfermedad y reflexiona sobre los niveles de control y represión que las personas “sanas” infringen a los que tratan de salirse de estos parámetros de conducta. Se percató de las estructuras patriarcales, binarias y capitalistas que rigen a la sociedad y, en el momento que supuestamente está recuperada, decide huir definitivamente del lazo físico y emocional que le unía a su esposo-comprador-usurpador.

Como se observa en la obra, desde el principio, está muy marcada la idea de visibilizar a la mujer y su subjetividad. Comienza con la acotación en una didascalia que indica claramente que el relato se basa en un testimonio remoto, que no ha sido explorado anteriormente: “Los personajes entran y salen, según son convocados por la Muchacha, desde la oscuridad” (Vargas 2003, 1). Tanto la muchacha como los personajes que habitan su memoria se mueven en la penumbra, dentro de lo claro-oscuro, nada es exacto ni certero. Tampoco se puede determinar exactamente qué edad tiene ella puesto que la obra empieza con una imagen en concreta: se representa a la misma muchacha por medio de dos actrices. La muchacha se desdobra en dos perspectivas temporales: una actriz que la representa de joven, que habita y representa su pasado y recuerda los hechos que le marcaron su infancia y juventud; y otra mayor que, al ser la misma mujer, habla desde el punto de vista de una mujer madura, que habita el presente y recuerda lo que le tocó vivir cuando se relaciona y se refleja en su *alter ego* joven. Este mecanismo narrativo de la obra permite mayor movilidad entre su pasado (mediante constantes analepsis) y se contrasta con las proyecciones que la llevan a su presente, de una mujer adulta en que se pregunta la realidad que habita:

MUCHACHA: Anote: *¿Cómo hablar de mí como si se tratara de otra sin que esto implique una pena doble y una doble desesperación...? Anote: Tengo*

catorce años... mentira, tengo cincuenta y cuatro... anote que tengo entre catorce y cincuenta y cuatro años, de todos modos la edad también es una utopía.(Vargas, 2003, 2).⁴⁵



Es este contrapunto esquizofrénico de una memoria, adolescente y madura a la vez, que no recuerda con exactitud los acontecimientos, solo intenta vehementemente reconstruir un pasado que entra en conflicto con su presente. No busca ser una voz testimonial ciento por ciento fidedigna. Muchas veces, la voz narrativa de la mujer se confunde y se pierde, ejemplo de que su historia es una reelaboración continua dentro de un contexto de poder específico⁴⁶, en este caso, de las dictaduras militares de América Latina. Como se ve en los siguientes párrafos de la introducción de la obra, esta reelaboración parte desde el miedo y la inseguridad de quien asume la narración de su vida por primera vez:

MUCHACHA: *Anote: hablaré de mi como si se tratara de ella, o hablaré de ella como el rodeo necesario para llegar a mí, entonces le diré, me diré: nunca más dejes que te griten[...]es que necesito reírme, ¡mentira! Lo que tú necesitas es una excusa para no hablar de tu fea vida.*

[...]

Anote: voy a hablar de mí, sabiendo que ese lado de mi es todo lo de mi inaccesible; lo invocado ha perdido transparencia. Evoco, entonces, a la otra en mí, la inmensa muchacha que fui y que ahora soy inalcanzable. [...] aun esto es dudoso porque yo no soy fiel a nada y menos a la verdad, el decir “fui” no remite a nada, solo a la inminente ausencia.

Anote: todos los libros usados hablan de la libertad, esto significa que nadie te puede obligar [...] ¿Entonces, qué sentido tiene contar una

⁴⁵ Énfasis añadido.

⁴⁶ El uso de este mecanismo de desdoblamiento no es era nuevo en la representación de Vargas, lo había utilizado con personajes de *Jardin de pulpos* y *Pluma y la tempestad*

historia?: que la vida sobreviva como una imposibilidad, ¿anotó?
(Vargas, 2003, 2)⁴⁷

Esta muchacha asume un punto de partida narrativo: el de la fragilidad y la necesidad de asumir su relato como una instancia definitiva de reconstrucción de ella misma. Consciente de que ha establecido una distancia consigo misma para poder narrarse y así poder contar su historia llena de dolor y miedo. Es más, la decisión de que *locus* de enunciación escénica sea un mujer con rasgos y raíces indígenas no es gratuito por parte del autor y director. Alude explícitamente a una época, los años setenta y ochenta de las dictaduras militares, en donde la educación a las mujeres con pocos recursos no era una norma y la mayoría de los casos de abusos y maltratos eran invisibilizados. La narración, según mi punto de vista, asume lo que Beatriz Sarlo denomina un “giro subjetivo”: “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 2005, 20). El testimonio se valida tanto en cuanto es apoyado por otros testimonios y documentos que van conformando una memoria colectiva que permite una reconstrucción del pasado que posibilite que emerja el “detalle excepcional” que propone Sarlo. En este caso, el detalle excepcional es que la muchacha logre hablar aquello que ha callado tanto tiempo, con una voz distintiva en medio de un ambiente hostil, e intente materializar sus convicciones.

De esta manera, Vargas hace que esta muchacha represente a todas las mujeres, cosa que ha sido factor común en otras obras de él, en donde la mayoría de las voces principales que contienen la memoria colectiva son femeninas. En la mayoría de obras de Vargas que hablan del exilio, las mujeres se hacen cargo de las ausencias dejadas por los desaparecidos. Sin embargo en *La muchacha* se representa un mundo totalmente polarizado y de confrontación directa con lo masculino desde el principio:

MUCHACHA: Anote: los hombres vestían de negro y venían hacia mí, *estaban uniformados, ellos no lo sabían (pausa) mi padre tampoco lo sabía (pausa) y yo tampoco lo sabía. ¿Anotó? Gracias.* (Vargas, 2003,6).⁴⁸

⁴⁷ Énfasis añadido.

⁴⁸ Énfasis añadido.



Fotos del montaje de *La muchacha de los libros usados*- Archivo Malayerba

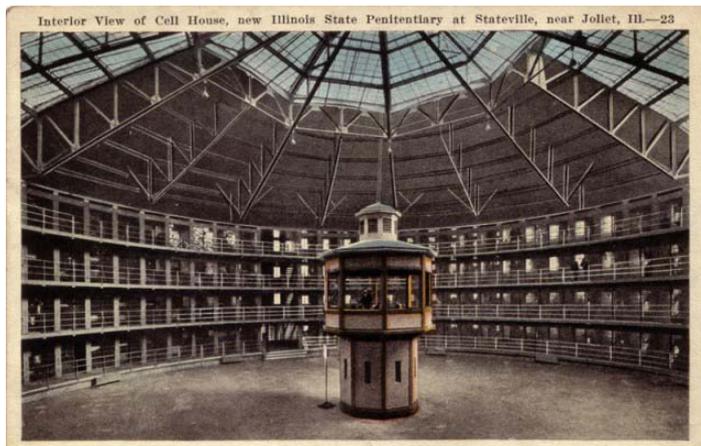
El mundo masculino es absolutamente agresivo e invasivo. El comportamiento de los hombres es absolutamente patriarcal y su forma de ser en el mundo hasta el punto de no percatarse de aquello. En la obra de teatro este binarismo que lleva a la confrontación entre hombres y mujeres se ve representado estéticamente por los colores que visten los actores: ellos de negro y ellas de verde. La polaridad entre las mujeres que generan vida y los hombres, portadores de muerte, es el eje dinámico y dramático de la obra. Por eso no es raro que en algunos segmentos de la obra, los cuerpos de las mujeres no caminen por el espacio, sino que sean cosificados y trasladados como objetos que deben ser “ordenados” como se observa en las siguientes fotos:



Nos muestra una sociedad que sigue manteniendo estructuras de poder muy claras a través de la violencia, el empobrecimiento, y la cosificación de la mujer. Ellas no tienen la libertad de decisión para moverse libremente en este mundo extraño y polarizado. La forma de representación siempre va fluctuando en una imagen de la mujer como un ser que tiende, contra su voluntad, a cambiar su forma de estar en el mundo en incontables ocasiones. Es una estrategia femenina para enfrentarse con

resiliencia a varios polos masculinos opuestos y violentos: la imagen del poderoso versus la indefensa; el adulto versus la niña; la niña que busca ilustrarse versus el ignorante que usa brutalmente la fuerza física. Se establece un patrón claro de lo que Stuart Hall (Hall 2010, 435) denomina la estructura binaria del estereotipo. Es decir, un mundo que se reduce a maniqueísmos y a elecciones binarias que no distinguen matices en ningún ser humano, se lo reduce a la masa, en adversario que hay que eliminar, en cosa valorada según su funcionalidad. Sin embargo, estos mecanismos binarios no son evidentes para el espectador, siempre están moviéndose en el fondo, de manera oculta y no explícita. Son una resonancia de los sistemas patriarcales de dominación.

Un ejemplo de ello es que la obra en muchos aspectos basó su puesta en escena en las descripciones acerca de los procesos de sometimiento y control del cuerpo, que están descritos en el libro *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión* de Michel Foucault. El recurrir a un libro teórico de esta clase fue algo extraño porque en una primera instancia parecía estar lejos de lo que estábamos tratando. Además nunca habíamos usado un texto teórico de esta índole para improvisar una obra y generar una estrategia de puesta en escena. Sin embargo, al poco tiempo nos fue de mucha utilidad para elaborar un discurso escénico diferente al que teníamos. Lo primero que cambió fue el espacio de la puesta en escena. Toda la escenografía se transformó en una construcción que imitaba el sistema de control y vigilancia con que se estructuran las escuelas, las cárceles y los hospitales. En el libro, se describe minuciosamente cómo el diseño del espacio puede generar e inducir hábitos y políticas de coerción sobre las personas: una disciplina del detalle para domesticar el cuerpo y la mente de los individuos (Foucault 2001, 142). La misma que se materializa en la simetría de las formas y la rectitud de las líneas con que son diseñados los panópticos, escuelas y hospitales por donde transitan los individuos. Todos tienen la intención de controlar y guiar a los individuos, de estandarizar su comportamiento en el mundo. Como se puede observar en los siguientes cuadros, las simetrías y las líneas rectas de las estructuras panópticas se mantienen en la escenografía para generar esa sensación de normas, restricciones y vigilancia.



Escenografía diseñada por José Rosales

La asepsia y el orden predominan, porque el transitar de la muchacha se mueve por espacios que mantienen esas estructuras de vigilancia y penalización del individuo: la escuela, el cuartel y el hospital. Es muy importante el tránsito por los espacios de fondo en la puesta en escena de *La muchacha de los libros usados*, detrás de los personajes protagonistas que asumen la palabra en el proscenio, porque allí se plantea una estrategia de representación que dibuja este sistema de punición de manera indirecta. Un ejemplo de ello son las escenas iniciales de la obra. En ellas, la figura del padre (y de ahí en adelante en casi todos los hombres) se la asociará con la figura del soberano de la casa.



Una estructura colonial y monárquica se mantiene de forma simbólica en los diferentes espacios por los que transita la muchacha y con los personajes masculinos con que se relaciona: desde el seno familiar, en los cuarteles militares y finalmente en el hospital. Foucault describe en su libro que a medida que se va desarrollando una forma de controlar los cuerpos para que sean dóciles, y por ende “más útiles” a la sociedad, ya no es necesario aplicar solamente el castigo en el cuerpo sino también en el alma. Porque la idea de crimen, de falta, implica la idea de generar una idea de desorden en la sociedad preestablecida, e implica la idea de irrespeto al soberano. No se comete una falta contra la sociedad, se comete una falta que implica una afrenta al soberano y por eso debe ser sancionado. Foucault describe que el suplicio adquiere un ritual teatral de connotaciones políticas. El acusado es ubicado al frente (igual que en la fotografía de la escena) de un tribunal que invierte espacialmente la distribución del rey frente a sus súbditos. Es la figura invertida del rey y su corte:

En el otro polo podríamos imaginar que se coloca el cuerpo del condenado; él también tiene su estatus jurídico; suscita su ceremonial y solicita todo un discurso teórico, no para fundar el “más poder” que representaba el poder del soberano, sino para codificar el “menos poder” que marca a todos aquellos a quienes somete a un castigo. En la región más oscura del campo político, el condenado dibuja la figura simétrica e invertida del rey (Foucault 2001, 35-36).

Se puede ver claramente en la anterior fotografía que la relación invertida entre el soberano-padre y su hija está determinada por esta relación de corte invertida del rey. Atrás se encuentran los jueces (otros miembros de la sociedad) que determinarán las futuras penas que cometerá la muchacha en su transitar por el mundo. Porque el cuerpo de la mujer está determinado, en una sociedad patriarcal, para ser más

evidencia de culpabilidad (menos poder) que de inocencia (más poder). Por eso, en toda la obra el trasfondo de la escena será muy importante⁴⁹ porque ahí transita el mundo de las normas, de las reglas que establece el poder. Es así que cuando empieza a relacionarse la muchacha socialmente (familiares cercanos, militares de bajo rango, médicos y enfermeras) en la primera parte de la obra, se ve rodeada por seres que están cubiertos por vendajes. Todos ellos están inscritos dentro de una política de representación de borramiento e invisibilización de los individuos (LeBreton 1995, 132) . Incluso a nivel de vestuario se da este sentido de borramiento de los individuos, todos los hombres y las mujeres se visten uniformemente. Se borra cualquier rasgo de género e individualidad y se concreta una marca de lo penal, de lo enfermo y lo abyecto (Foucault 2001, 115). Son cuerpos sin rostros y cargados de culpa, masas no identificables que corresponden a un movimiento de consciencia que está en un estado constante lucha. Son individuos uniformes que no paran ni para pensarse ni entenderse. Siempre se mueven por espacios alternos, se reúnen en espacios empobrecidos, ocultos.



Todo aquello hace que siempre los percibamos como cuerpos ausentes, clandestinos e invisibilizados. Son individuos que simbolizan el distanciamiento de sí mismos y el contacto físico agresivo. Asumen una estética parecida a los retratos distorsionados y violentos de Francis Bacon que, desde la inmovilidad, generan un

⁴⁹ Esta correlación entre fondo y forma, que viene de la aplicación de las leyes de la forma de la Gestalt nos remite al conocido autor y director argentino Rafael Spregelburd (Spregelburd 2004, 10), quien dice que la construcción teatral depende de los mecanismos que se aplican en ella, no tanto de los temas que se abordan. Recogiendo este sentido de que el fondo influye sobre la forma, nos explica que con este mecanismo se establece un comportamiento de la mirada, una política de la mirada. Recalca que las cosas importantes, los significados definitivos de la escena no suceden en el primer plano de ella, sino que se escriben en los segundos planos del fondo y alteran el discurso lineal de la escena. En donde se aplican otras estructuras de lectura que nunca son explicadas directamente pero que son perceptibles en su presencia, como son los casos ejemplificados de la obra de Vargas. Una aparente fragmentación entre las formas del fondo de la escena se complementan con la textualidad de los protagonistas que llevan la acción principal.

sentimiento y sensación de distorsión. El sentido de barbarie física y verbal con respecto al otro siempre está presente de una u otra manera. Son solo cuerpos que conllevan sobre sí el calificativo lo monstruoso(Rocha 2011, 17) y lo enfermo de una sociedad.

En último lugar, quisiera destacar que las tácticas escénicas asumidas por Vargas son efectivas porque van generando diferentes mecanismos de estar y moverse en este universo ficcional. Un mecanismo alterno que el autor nos propuso a los actores fue que estructuramos las escenas a partir de las fotografías acerca de la migración y el exilio que él proporcionó. Las fotografías pertenecen al fotógrafo y periodista danés Jacob Riis, emigrado a Estados Unidos en 1870, que tomó fotos de los inmigrantes pobres y desempleados en barrios marginales del lado este de Nueva York. La idea era tomar de referencia esas fotos para acercarse a un discurso que partiera de la inmovilidad y vaya a la movilidad gestual y espacial, dotando de extrañamiento a la configuración escénica. Esto se puede observar en las siguientes imágenes que contrastan la foto original de referencia y las cuadros que terminaron en la puesta en escena:





Como se puede observar y deducir, se mantiene una estructura de composición en base a las las posiciones físicas de los personajes y su ubicación espacial. Esto generó un movimiento entrecortado, intermitente y fluctuante entre los diferentes personajes: hizo que la comunicación entre ellos no sea fluida y llena de vacíos. El cuerpo y el texto tenían dificultades para decir o hacer lo que querían hacer. La incomunicación se presentaba en todos los niveles a partir de composiciones espaciales y jerárquicas que se planteaban a partir de las fotografías. Además, se establecieron paralelismos en relación a los temas abordados: la migración forzada por la pobreza, las relaciones de poder desiguales y una jerarquización masculina del trabajo. La mayoría de las fotos tomadas mostraban entornos exclusivamente dominados por los hombres y en donde las mujeres raramente aparecían como protagonistas.

Las fotografías fueron un punto de partida enriquecedor porque en la elaboración de las escenas se pensó en la representación del poder desde la imagen. La fotografía, como lo plantea Alex Schlenker, en su análisis *Cartografía visual del poder* (Schlenker 2010, 79) dice que encierra un cierto juego de poder entre el fotógrafo y el fotografiado. ¿Quién retrata a quién y cómo? ¿Dónde se articula la mirada que construye el relato? ¿Qué tipo de poder se consolida en este acto? ¿Cómo se puede leer lo fotografiado y desde qué lugar? Porque en toda fotografía hay cánones sociales para representar a los otros. Los ordenamientos dentro de la fotografía responden a una colonialidad del poder: es la forma que tiene una clase social para mirar a los otros. Las fotografías-escenas de *La muchacha de los libros usados* pudieron ser leídas en clave decolonial puesto que fueron creadas a partir de esta estructura, como lo menciona el mismo Arístides Vargas, y se trasladaron en ordenamientos similares a las relaciones de poder que están propuestas en la obra:

La fotografía evidencia la acción [...] En ellas aparece con mayor intensidad el movimiento y a mi lo que más me interesa en el teatro es justamente el estudio de la acción [...] Eso no quiere decir que te estás moviendo todo el tiempo sino, quiere decir sencillamente, que *la acción dramática consistiría en un pequeño montaje de una acción interior y emocional*. Eso lo encuentro con mucha claridad en el mundo de la fotografía y la escultura; *también encuentro en ambos mundos la quietud, como contraposición a lo profundamente violento y móvil que puede ser*. La fotografía y la escultura me revelan la acción que no está, la acción ausente. [...] La obra es el espacio; quiero decir que el espectáculo teatral es el espacio teatral [...] *lo más importante son las escrituras invisibles que están latentes, pero que no se manifiestan previamente, sino que se manifiestan en el propio proceso de puesta*. [...] Las estéticas están muy relacionadas con las fatalidades; con las fatalidades que se transforman en posibilidad; abandonan su estadio de fatalidad para transformarse en una posibilidad (Geirola 2010, 412-418).⁵⁰

La contraposición entre quietud y movimiento fue un eje clave en la puesta en escena debido a que era un reflejo de lo que no se decía, de mecanismos que no entran en el plano de discusión directo. Entre el movimiento y la contención de las acciones y las emociones de los personajes, se situaron las fronteras liminales de la muchacha (Schechner 2012, 114), fueron rituales de paso en donde la muchacha generó preguntas nunca expresadas antes. Esto se dio principalmente en las últimas escenas en donde predomina más la subjetividad de la muchacha, puesto que intenta establecer una resistencia a la muerte por haber recibido las agresiones de un entorno masculino desfavorable.

Resumiendo, podría decir los mecanismos de articulación de imágenes descritos aquí no son los únicos presentes en la obra, pero sí los más importantes. Arístides Vargas, en todas las obras que he presenciado, elabora estrategias de aproximación al texto. A estos juegos premeditados y calculados que se da en cada una de las obras, él escoge tácticas para que empiece una correlación de fuerzas entre imagen y texto. Desea que los actores generen una dramaturgia de imágenes que enriquezca el texto (o lo que conocen de él). En el caso de *La muchacha de los libros usados*, como lo hemos explicado en este capítulo, se aplicaron formas de aproximación a la imagen mediante la ejecución de procedimientos basados en la composición fotográfica de la migración, la traducción escénica de algunas imágenes sobre el poder y el control del cuerpo, y, finalmente, la aplicación de las leyes de la psicología de las formas de la Gestalt. De esta manera, el autor generó juegos de imágenes sobre los núcleos de lo que serían las escenas-fotos y la representación del

⁵⁰ Énfasis añadido.

testimonio de esta mujer se potenció muchísimo más porque generó un universo estético y visual más sugerente.

Conclusiones

En una conferencia magistral sobre filosofía y literatura realizada en México para la cátedra Alfonso Reyes, el escritor y filósofo italiano Alessandro Baricco hace un paralelismo entre la construcción de una novela y la elaboración de un mapa. Para ello, toma de referencia el mapa del metro de Londres que elaboró Henry Charles Beck para explicar el proceso de síntesis que se debe hacer para representar lo esencial de un contenido. Beck adquirió relevancia porque, en el pasado, los anteriores mapas que trataban de ilustrar a la gente acerca del uso del metro eran totalmente confusos, poco esclarecedores y los usuarios terminaban perdiéndose. Para superar esta situación, Baricco rescata que Beck hizo dos movimientos esenciales para hacer un mapa sencillo y claro: el primero consistía en que el mapa debía renunciar a la verdad, porque “una verdad imprecisa, pero clara, es mejor que una verdad precisa pero poco clara” (Baricco 2016). El mapa no debía contener todas las referencialidades que habitaban en la superficie: suprimía ríos, calles y monumentos que no servían para cuando una persona se traslada bajo el suelo. Y, el segundo movimiento, consistía en que el mapa recordaba al usuario que lo que veía en él, finalmente, no era real. Le recordaba que afuera de la estación de metro había una realidad “que vibra”, que no es abstracta como las líneas que te indican metonímicamente un trayecto o el rectángulo que representa un barrio de una ciudad. Es una realidad viva, que se reconstruye constantemente.

Al empezar la tesis para acercarme a la dramaturgia visual de Arístides Vargas desde la figuración de los mapas, siento que ha contenido estos dos movimientos esenciales: nos recuerda que son la abstracción de un proceso que no abarca todo lo real y que, al final, siempre nos remiten a una realidad que vibra más allá de nuestro alcance. Porque escribir acerca de un proceso teatral tiene su grado de dificultad al no poder resumir de forma satisfactoria los procesos conviviales de la experiencia, los mecanismos que implican la poiesis, y al no poder medir la recepción estética en los tiempos de lectura del espectador. A lo largo de los tres capítulos que contiene este estudio he intentado generar un mapa básico que describa algunos principios de construcción visual de Vargas, pero soy consciente de que hay vínculos que todavía no puedo trazarlos con claridad y que todavía hay preguntas que se pueden convertir en

futuras investigaciones. Por eso, más allá de hacer un recuento mecánico de los contenidos de este trabajo, quiero finalizar planteando interrogantes que se quedaron al margen de los trazos principales esta investigación pero que son rezagos que continúan “vibrando”.

Al reflexionar sobre el primer capítulo, describo que el contacto con la muerte ha hecho que el autor genere mediaciones visuales que restituyan las ausencias. Intuyo que sería necesario investigar que la aparición de esas ausencias no se dan siempre por una relación de causa y efecto biográfico, no siempre están ligadas a la vida del autor. Hay, por ejemplo, obras de Vargas como *Jardín de Pulpos*, *Donde el viento hace buñuelos* y *La Edad de la ciruela*, que presentan otro patrón de hilación desde lo onírico. Sería importante reflexionar en la superposición de estructuras presentes, reconocibles, concientes y otras que están como ausentes, escondidas. Donde se oculta el “duende”, como decía García Lorca. Porque, al reflexionar y analizar la muerte como un eje primordial de las imágenes en la dramaturgia visual de Arístides Vargas, el punto ciego se expande y esconde muchas derivaciones visuales importantes, otros ejes que son importantes en su dramaturgia. Por ejemplo, el sentido de lo nacional ligado a lo familiar, la primacía del mundo de los afectos como acción política, los valores que adquiere lo femenino en sus obras, y la representación de la enfermedad.

A continuación, en el segundo capítulo, hago el intento de describir un mecanismo de comunicación y representación que satura, de modo barroco, en la escritura escénica del dramaturgo mediante el uso de aforismos visuales y textuales. Lo realizo con el apoyo de texto teóricos provenientes de la retórica, la semiótica y los estudios visuales y culturales. El desmenuzar un proceso de construcción del lenguaje teatral de Vargas, instó a preguntarme cómo se da el proceso de escritura en otras áreas que comparten escena: por ejemplo, cómo se sintetiza la poiesis corporal en los actores junto con la dramaturgia de Vargas. Lugar casi inexplorado en el mundo teórico del teatro ecuatoriano, porque no se medita sobre los modos de construcción del lenguaje del cuerpo en las puestas en escena y cómo complementan al texto, cumpliendo una función retórica importante. De igual manera, no hay registro de su proceso de creación con respecto a la elección de vestuario, luces, música y escenografía. Además, en este capítulo no alcancé a reflexionar sobre cómo se dan las reescrituras de Vargas apoyándose en hipotextualidades e intertextualidades. De lo que he podido constatar, Vargas se apoya hipotextualmente mucho en otras escrituras teatrales de Brecht, Ionesco, Tennessee Williams, Dario Fo y Shakespeare. Sería

importante revisar esas y otras influencias literarias para hacer un estudio comparativo de esas relaciones intertextuales, palimpsésticas.

En el último capítulo, me centro en la puesta en escena de la obra *La muchacha de los libros usados* realizada en el año 2003. En dicho capítulo muestro cuatro apoyaturas de representación visuales presentes en la escritura escénica de Vargas: se observó la influencia de técnicas y prácticas visuales provenientes de otras artes como son la pintura y la fotografía; se explicó la traducción escénica de un texto de teoría crítica de Michel Foucault sobre el uso y aplicación del poder; y, por último, el uso de las leyes psicológicas de las formas de la Gestalt. En todas estas influencias observamos un intento de apropiación de una retórica visual y así generar una escritura que tenga una territorialidad propia y que maneje un lenguaje poético complejo. Sin embargo, el análisis planteó preguntas importantes que quedaron al margen: ¿en qué medida se mide lo contemporáneo y lo eficaz en el teatro? ¿Depende una obra de teatro de la construcción de un lenguaje y una estructura compleja para que represente lo contemporáneo? Aunque sabemos que no hay esencias en el teatro, la interacción de otras artes, a la vez de enriquecer al teatro de Vargas, ¿no lo aleja de sí mismo y lo desvirtúa? ¿Hay algún mecanismo intrínseco al teatro para determinar qué es lo viejo, lo necesario, y lo nuevo en él?

El estudio de un enunciado teatral siempre tiene de algo viejo y de nuevo, de dar círculo sobre sí mismo. Algunas de las preguntas de las aquí formuladas también son extensivas a otros campos del arte y la investigación. Sin embargo, deseo destacar que el análisis de las obras de Arístides Vargas es importante en la medida que sirva para reflexionar sobre el lenguaje y su futura perspectiva en la creación teatral. Analizamos teatro para, posteriormente, hacer teatro. La importancia de desmenuzar las partes de un discurso, y retomando la idea de Baricco acerca de los mapas, es para presentar unas líneas de tránsito que no son enteramente verdaderas pero que sí tienen relación con lo real. Líneas que permitan a otros continuar con la lectura y reinterpretación de textos que mejoren la discusión teatral, generen conocimiento y, por supuesto, nuevas obras de teatro. Que se vuelva una discusión, desde la diversidad, a través del teatro. Es más, me remito al mismo Vargas que opina al respecto:

Los creadores teatrales diseccionan los diferentes niveles del acontecimiento teatral para comprobar su funcionamiento, claro que la gracia no reside tanto en des-estructurar como en rearmar en una nueva lógica el juego: responsabilidad que no se le pide a los niños pero sí a los artistas para que el arte abandone un estado infantil y asuma un *compromiso adulto* con su tiempo. (Vargas, 1998, 55)

Creo que ese paso del pensamiento a la acción para, luego, volvernos a pensar, es fundamental en el teatro y en cualquier actividad humana. La gente de teatro debemos aprehender, volver a ver lo que sabemos del viejo teatro para así saber qué tomar de él y qué no. Creo que los creadores y la gente que rodea al teatro debemos asumir un compromiso adulto para generar discursos teatrales fuertes y complejos como el de Arístides Vargas y que intentan interpretar la realidad que nos rodea.

Bibliografía

- Abad Faciolince , Héctor. «Contra el Teatro.» 25 de marzo de 2012.
- Acebal, Martín. «La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico.» *Retor: Revista de Asociación Argentina de Retórica (Retor)* 6, nº 1 (2016).
- Aladro Vico, Eva. *Teoría de la información y la comunicación efectiva*,. Madrid: Fragua, 1999.
- Althusser, Louis. «Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes.» En *La revolución teórica de Marx*, de Louis Althusser. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1971.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1981.
- Badiou, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Bailly, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1981.
- Baricco, Alesandro. «Cátedra Alfonso Reyes.» 26 de mayo de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Rs5o53HvHMM> (último acceso: 6 de junio de 2016).
- Bataille, Georges. *El erotismo*,. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Bhabha, Homi. «El mimetismo y el hombre.» En *El lugar de la cultura*, de Homi Bhabha. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Borges, Jorge Luis, entrevista de Joaquín Soler Serrano. *A fondo*. Radio Televisión Española. Madrid. 1980.
- Borges, Jorge Luis, entrevista de Joaquín Soler Serrano. «Jorge Luis Borges A fondo.» *A fondo*. Radio Televisión Española. Madrid . 1980.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Carabelli, Eduardo. *Entrenamiento en Gestalt. Manuela para terapeutas y coordinadores sociales*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo., 2013.
- Carlos A. Jáuregui, *Canibalia*. Vervuert: Iberoamericana, 2008.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y Modernidad*,. México: Fondo Económico de Cultura, 2000.

- Consuelo, y Consuelo Maldonado Toral. *El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*,. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari . «¿Qué es una literatura menor?» En *Kafka, por una literatura menor*, 28. México: Era, 1983.
- Diario Los Andes . «Diario Los Andes.» Vers. 2ª. Ed. 11 de agosto de 2012. <http://www.tregolam.com/seccion/actualidad/13838/aristides-vargas-soy-un-dramaturgo-que-escribe-sobre-el-trauma> (último acceso: 13 de febrero de 2014).
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México,: Mano del Papel,, 2011.
- Fanon, Franz. *Piel Negra, máscaras blancas*. Madrid : Akal, 2009.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2001.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1990.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. . México D.F. : Siglo veintiuno , 2001.
- Garcés, Fernando. «“De la interculturalidad como armónica relación de diversos a una interculturalidad politizada”». Editado por en David Mora (Dir.). *Interculturalidad crítica y descolonización* (Convenio Andrés Bello- Instituto Internacional de Integración,), 2009.
- García Webhi , Emilio , entrevista de Santiago Villacís. *Curso de dirección de la Fundación Carolina* (20 de octubre de 2004).
- Geirola, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Nueva generación, 2010.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Gómez Sancho, Marcos y Jorge A. Grau Abalo, . *Dolor y sufrimiento al final de la vida*,. Madrid, : Arán, 2006.
- Hall, Stuart. «El espectáculo del otro.» En *Sin garantías*. Quito: Corporación Editora Nacional /Universidad Andina del Ecuador-Sede Ecuador, 2010.
- Hernández, Carmen. *Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. . Caracas: Monte Ávila, 2006.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*,. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2001.

- Ingold, Tim. *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Nueva York : Routledge, 2000.
- Ingouville, Francisco. *Del mismo lado*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, s.f.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia*. Vervuert: Iberoamericana, 2008.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Kimmel, Michael. «Masculinidades globales: restauración y resistencia.» En *Masculino Plural: construcciones de la masculinidad*, editado por C. Sánchez-Palencia y J. Hidalgo. Lleida,: Universitat de Lleida, 2001.
- LeBreton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995.
- Lohman, Larry. «Hacia un atlas crítico del Ecuador, el papel de los comunes frente al despojo.» Quito, Pichincha, 31 de agosto de 2015.
- Oberti, Alejandra. *Memorias y testigos. Una discusión actual*. Vol. 8/9, de *Políticas de la memoria*,. Buenos Aires, 2009 .
- Ortega, Alicia. *Entre la institución y la calle: graffitis y crónicas de fin de siglo en Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1995.
- Peirce, Charles S. *Obra lógica-semiótica*. Madrid: Taurus, 1987.
- Puma, Paul. *El Teatro del Absurdo en Procedimiento de Juan Manuel Valencia, Bajo la puerta de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y El estigma y el ladrón de Fabián Patinho*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014.
- Quijano, Aníbal. « Modernidad, identidad y utopía en América Latina.» En *Modernidad y universalismo*, editado por Edgardo Lander. Caracas: Nueva Sociedad, 1991.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.
- Ricoeur, Paul. «El mundo del texto y el mundo del lector.» En *Tiempo y narración III El tiempo narrado*, 883. Buenos Aires: Siglo Veintiuno , 2003.
- Roberto Fernández Retamar, , ,. *Todo Calibán*. Buenos Aires: Clacso, 2004.
- Rocha, Susan. «InHumano: el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980.» En *InHumano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, de Susan Rocha. Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2011.
- Rodríguez Abad, Dr. Franklin. *Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960 - 1990) – Búsqueda de una expresión Nacional*. Editado por Universidad deLeipzig. Leipzig: Universidad de Leipzig,, 27 de marzo de 2008.

- Saramago, José. *Gomaespuma*. Madrid, (28 de noviembre de 2005).
- Sarlo, Beatriz. «Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.» En *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Schlenker, Alex. «Cartografía visual del poder.El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones de poder/producción.» En *Desenganche visualidades y sonoridades otras*, de Grupo de trabajo La Tronkal, editado por Alex Schlenker. Quito: Abilit, 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I Burbujas Microsferología*. Madrid: Siruela, 2003.
- Spence, Jo. «La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto.» *Cuadernos MACBA*, nº 3 (2005).
- Spregelburd, Rafael, entrevista de Santiago Villacís. *Curso de dirección de la Fundación Carolina* (27 de octubre de 2004).
- Spregelburd, Rafael, entrevista de Santiago Villacís. *Curso de dirección de la Fundación Carolina* (27 de octubre de 2004).
- Tavira, Luis de. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2003.
- Vargas, Arístides. "*La muchacha de los libros usados*". Quito: Malayerba, 2003.
- . *Francisco de Cariamanga*. Obra inédita. Quito: Malayerba, 1991.
- . Entrevista de Reinaldo Maia. *Conversas folianescas*, São Paulo: Galpão do Folias,, (2008).
- . Entrevista de Mila Aponte-Gonzalez. *Entrevista en el Taller "Trabajando y Conviviendo con el Grupo Malayerba" de la EITALC [Escuela itinerante de teatro de América Latina y el Caribe]* (5 de agosto de 2001).
- . «Evolución formal en el teatro latinoamericano.» *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* (Editorial Pretextos), nº 275 (1998).
- . Entrevista de Mila Aponte. *Primer taller internacional con el Grupo Malayerba* (1998).
- . «Reflexiones en torno a "La Muchacha de los Libros Usados".» Editado por Daysi Sánchez. *Hoja de Teatro* (Grupo Malayerba), nº 5 (2004a): 15.
- . Entrevista de Santiago Villacís. *Taller internacional de dramaturgia con el Grupo Malayerba 2014* (29 de enero de 2014).

- . Entrevista de Santiago Villacís. *Taller de dramaturgia de la Fundacion Carolina* (10 de octubre de 2004b).
- . *E Teatro*. 2nda edicion. Quito: Eskeletra,, 2003.
- . *E Teatro en las fronteras*. Quito: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013.
- . Comp.,. «Ponencia: Reflexiones sobre literatura teatral de los márgenes.» En *Memorias (Ambato, 15-18 de mayo de 1997)*, de Pablo Salgado J. Quito: Corporación Editorial Eskeletra, 1999.
- Vázquez, Félix,. *La memoria como acción social*. Madrid: Paidós, 2001.
- Villacís, Santiago. , *Continentes de la memoria*. Quito: Fondos Concursables 2012: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012.
- Zambrano, María. *Hacia un saber del alma*. Madrid: Alianza Editorial , 2002.

Anexos

Anexo 1

Burbujas (Representamen)

- Greguería # 1

Orine antes de encontrarse con ellos.

Greguería # 2
- Greguería # 3

Monetario es la gasolina que echa a andar la codicia y el mundo.

Greguería # 4
- Greguería # 5

El mundo es... un círculo lleno de cuadrados.

Greguería # 6
- Greguería # 7

es propio de los hombres entregar el dedo gordo antes que el corazón;

Greguería # 8
- Greguería # 9

tú tienes la cabeza llena de pájaros, y yo llena de olvido.

Greguería # 8
- Greguería # 8

¿qué son los sueños? ... son el rayo infinito de la memoria.

Greguería # 9
- Greguería # 9

Veo pájaros que llevan relojes en los picos y digo: "Ha de ser el tiempo, que pasa."



Lo que se ve en escena.
(Objeto Material)

Anexo 3



