

**Las representaciones teatrales de la memoria,
el trauma y el olvido en la trilogía
del exilio de Arístides Vargas**

*Theatrical representations of memory, trauma and omission
in the trilogy of the exile of Aristides Vargas*

ALISON GUZMÁN

Providence College, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.3>

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2015

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El dramaturgo y actor ecuatoriano-argentino, Arístides Vargas, representa, en su trilogía sobre el exilio, *Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) y *Donde el viento hace buñuelos* (2004), la (des)memoria que resulta del destierro mediante los (des)encuentros de los protagonistas en espacios ectópicos e ilusorios, así como tiempos indeterminados y entreverados. Vargas echa mano al género absurdo, a la estética del surrealismo, amén del diálogo lírico, enigmático y desapegado, para hacer hincapié en el trauma asociado con varias clases de exilio, entre los cuales se incluyen: el de la mujer, el de los indefensos, el de la pobreza, el de la política, el de la violencia, el de la muerte, y el del olvido. Este ensayo examina, asimismo, las maneras por las cuales algunas teorías sobre la literatura del exilio, la dramaturgia de la memoria, el trastorno de estrés postraumático, además de la contramemoria y el olvido selectivo, se ven reflejadas en el teatro de Vargas.

PALABRAS CLAVE: Arístides Vargas, Ecuador, teatro, dictaduras, Latinoamérica, exilio, inmigración, trauma, memoria, olvido.

ABSTRACT

The Ecuadorian-Argentine dramatist and actor, Arístides Vargas, represents, in his trilogy on exile *Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) and *Donde el viento hace buñuelos* (2004), the (non) memory that results from exile through the (non) encounters of the protagonists in ectopic and illusory spaces, as well as indeterminate and interspersed times. Vargas uses the absurd genre, the aesthetics of surrealism, as well as enigmatic and detached lyrical dialogue, to emphasize the trauma associated with various kinds of exile, among which are: that of the woman, the defenseless, that of poverty, that of politics, that of violence, that of death, and that of omission. This essay also examines the ways in which some theories about the literature of exile, the dramaturgy of memory, post-traumatic stress disorder, as well as counter-memory and selective forgetting, are reflected in the theater of Vargas.

KEYWORDS: Arístides Vargas, Ecuador, theater, dictatorships, Latin America, exile, immigration, trauma, memory, omission.

EL DRAMATURGO Y actor ecuatoriano-argentino, Arístides Vargas, director y cofundador del grupo de teatro Malayerba, se exilió de Argentina en 1975 a causa de la represión y los actos de terror cometidos por parte de grupos parapoliciales en los albores de la dictadura más sanguinaria de la historia de su país natal.¹ Tal experiencia impactante le impulsó a poner en escena el perenne tira y afloja entre la memoria y el olvido, imbricado por la imaginación, que conlleva el destierro. Vargas reincide teatralmente en las retentivas asociativas, y con frecuencia desmemoriadas, que resultan

1. Entre 1976 y 1983 hubo un genocidio de más de 30.000 víctimas.

del trauma relacionado con el destierro en su trilogía del exilio, *Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) y *Donde el viento hace buñuelos* (2004), mediante los encuentros y desencuentros de los protagonistas inmigrantes en espacios ambiguos y fantásticos, tiempos indeterminados y entreverados, así como imágenes y diálogos surreales y absurdos.

La partida de Argentina de Aristides Vargas en plena prelude de una dictadura semejantemente nefasta le provocó, sin duda, un trauma indeleble.² El mismo autor describe su relación posterior con su país natal así:

Sí, la experiencia argentina es tan traumática, a uno le cuesta mucho salir del trauma. Muchos escritores y dramaturgos seguimos escribiendo de manera circular sobre el mismo tema, de alguna u otra manera, porque sencillamente nos cuesta salir de ese lugar espantoso que es el lugar del dolor histórico. [...] Había una escisión entre la Argentina y lo que yo era. Esto me ha llevado mucho tiempo.³

Durante más de tres decenios, el dramaturgo ha gravitado hacia la memoria de la calamidad social acaecida en los años 70 y 80 en Argentina, y en todo el Cono Sur. Por extensión, tiende a incorporar cualquier tipo de migración en sus obras. Así, los dos protagonistas inmigrantes de sendas obras de su trilogía hermanan lírica y teatralmente, el testimonio de la memoria veraz, fantasiosa y amnésica de distintos tipos de exilio: el político, el del miedo, el de la mujer, el del retraso mental, el de la cárcel, el de la globalización, el de la muerte, y cómo no, el del olvido.

El modo circular de retratar las tribulaciones del destierro en la trilogía se hace patente cada vez que los exiliados se alejan de dicho tema al momento en que se podrían enardecer los ánimos, y recurren, en cambio, al uso de símbolos, asociaciones o la estética del fluir de la conciencia para poner de manifiesto sus pesares. Efectivamente, Vargas se acerca, de manera circular, a la experiencia femenina del destierro en la primera obra

2. Al referirse al motivo de la fuga de Argentina de Vargas con un pasaporte falso, su esposa, Charo Francés, afirma que el dramaturgo "iba por la calle y de pronto empezaba a correr, él se daba cuenta cuando había policías encubiertos, él los veía desde lejos. Y era un buen atleta, corría, corría, corría...". Jorge Dubatti, "Nuestra Señora de las Nubes de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados", en *La revista del CCC* [en línea] 16 (septiembre-diciembre de 2012).

3. *Ibíd.*

de su trilogía, *Flores arrancadas a la niebla*. Mientras esperan un tren atrasado en un lugar ambiguo, las dos protagonistas, Raquel y Aída, discurren sobre su sino de víctimas dobles, tanto por su sexo femenino como por su condición de exiliadas. “Aída, que intenta reconstruir, como si tratase de un ejercicio, la composición de la familia”, va asociando, en un soliloquio evasivo, los recuerdos de su familia:

Intentemos de nuevo, tía Carmen, fue cambiada por una vaca a tío David, tío David murió de cirrosis debido a la ingesta de bebidas espirituosas, para entonces tía Carmen tenía los pechos tan grandes como la vaca por la que fue cambiada [...] no, no me estoy olvidando de tía Mercedes... empecemos de nuevo: tía Carmen era una vaca que fue cambiada por un tío ateo que le gustaba morder monjas, por lo que fue tildado de comunista, más tarde preso y más tarde fusilado. Tenía cirrosis pero murió en perfecto estado de salud.⁴

Al final del soliloquio Aída parece, por fin, aludir a la raíz del trauma en su familia: la represión de un régimen totalitario de corte fascista que podría corresponder a la España franquista.

Y es que, al aproximarse demasiado, como un Ícaro contemporáneo, las evocaciones del trauma asociado con el destierro suelen volverse insoportables. Es por ello que Arístides Vargas se vale de la estética del teatro del absurdo, caracterizado por la incongruencia entre los actos, pensamientos e ideologías, además de los diálogos repetitivos que, al parecer, carecen de significado y de secuencia dramática. En la segunda obra de su trilogía, *Nuestra Señora de las Nubes*, las conversaciones entre los dos personajes exiliados, Bruna y Oscar, desencadenan sus recuerdos sobre algunos allegados de su pueblo de origen, interpretados por los mismos actores que hacen de los protagonistas. La reminiscencia de Bruna sobre “cómo murieron dos militantes en los años de violencia” en su pueblo natal, un lugar indeterminado llamado *Nuestra Señora de las Nubes*, ostenta supuestos, repeticiones y movimientos mecánicos e irreales, rasgos propios del género absurdo:

Alicia: Supongamos que ellos llegan y derriban las puertas [...] Supongamos que despertamos súbitamente y que tú logras huir y ganas la calle, y yo miro tu imagen, cómo se aleja, y es lo último que veo en este mundo... [...]

4. Arístides Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, manuscrito, 1995, 4.

Federico: Supongamos que logramos huir los dos y ellos quedan solos en esta habitación, junto a nuestros libros llenos de buenas intenciones...

Alicia: Supongamos que ellos llenos de rabia queman nuestros libros y nuestras buenas intenciones.

Federico: Supongamos que ninguno de los dos escapa.

Alicia: Supongamos que caemos abrazados porque nos amábamos tanto.

Federico: Supongamos que abrazados nos derriban.

Alicia: Supongamos que nos hacen desaparecer.

Federico: Supongamos que completamente desaparecemos.⁵

Este diálogo más hipotético y menos concreto modera las emociones intensas relacionadas con la remembranza de la hecatombe vivida, tanto para el personaje expatriado, de cuya mente surge el recuerdo, como para el propio autor de la pieza.

Tal dialéctica enigmática responde también a la calidad surreal de la pieza. Mientras que la mayoría de las nueve analepsis que recuerdan los protagonistas de *Nuestra Señora de las Nubes* sobre su aldea, escenificadas cronológicamente e intercaladas entre los cuatro encuentros entre Bruna y Oscar, son anécdotas costumbristas inocentes –repletas de clichés y palabras coloquiales sobre el machismo, los pipopos, los enamoramientos y la perspicacia del retrasado del pueblo (Memé)–, las últimas se vuelven más surrealistas y simbólicas, terminando en evocaciones sobre la represión y los muertos durante “los años de la violencia”. En efecto, la abuela Josefa se vale de un lenguaje surreal y poético a la hora de su muerte, mientras que su nieto Memé se vuelve incapaz de pronunciar una palabra al atestiguar el momento traumático:

A. Josefa: [...] ¡Vecinos, abran las ventanas, desplieguen sus alas que esta noche hay luna llena!

Memé: ¡Abuela...soldados...no, no...!

A. Josefa: No me voy a callar, Memé, suficiente con el silencio que nos dé y la desolación; no me voy a callar porque estoy más triste que un gato castrado, que un pensamiento colgado de un perchero, que un paisaje pintado por un hombre sin oreja... ¡No me voy a callar porque no tengo ganas de callarme! Soy una anciana que siempre tomó baños de luna... [...] Debemos tener la fortaleza suficiente para en noches como ésta sacar nuestra desnudez a que se moje con la luna o de lo contrario sólo tendremos fuerzas para

5. Arístides Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes; Donde el viento hace buñuelos; El deseo más canalla* (Madrid: Casa de América, 2001), 45.

cerrar las ventanas y sepultarnos llenos de temor en nuestras temblorosas casas [...] ven Memé, mira este puntito rojo en mi corazón, ¿lo ves? Acércate...mira hacia dentro y tal vez veas un montón de gente tomando baños de luna en noches como ésta...

Memé: ¿Abuela? ¿abuelita...? (Pausa) ete...es cielo, esta e' tierra...etano... abuela...no

Abuela, ya no abuela... (Memé toma el cuerpo inerte de la abuela y lo coloca en una tela. La última imagen es de Memé, arrastrando el cuerpo de la abuela y lanzando insultos incomprensibles por las calles de Nuestra Señora de las Nubes).⁶

Cabe señalar que el reclamo de la Abuela Josefa de su derecho de hablar corre paralelo, como veremos, al de la exiliada de cuyo recuerdo proviene, Bruna, si bien las protestas de la anciana son más apasionadas, poéticas y oníricas.

Conviene añadir que esta obra, en la que cada evocación se abre como cajas chinas a la siguiente, también termina de manera surreal. Como sugieren sus últimas intervenciones, los recuerdos de los dos protagonistas –ángeles o fantasmas vivientes–, proceden de una persona (¿moribunda?) que les ha recordado o soñado:

Oscar: No importa, estamos ahí.

Bruna: En la cabeza de alguien que ha cerrado los ojos y respira con dificultad y que mueve con desesperación dos esferas debajo de la piel de sus pupilas, como si observara algo y no pudiera no hacer nada para evitarlo.⁷

Y es que el cuerpo humano, como sostiene Tony Bennett, puede encarnar una memoria cultural vital en la que cohabitan forzosamente el presente y el pasado.⁸ De ahí la presencia simbólica y onírica de estas dos apariciones exiliadas dentro de la cabeza de “alguien” que parece estar en el trance final.

Empero, la pieza más surreal de la trilogía del exilio es, en definitiva, la tercera: *Donde el viento hace buñuelos*. En una imagen plástica que recuerda el cuadro *La persistencia de la memoria* (1931) del pintor surrealis-

6. Ibíd., 48.

7. Ibíd., 49.

8. Tony Bennett, “Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum”, en *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, eds. Susannah Radstone y Katharine Hodgkin (London: Transaction, 2006), 40-54.

ta Salvador Dalí, a una de las dos protagonistas, Miranda, le “llueven” los recuerdos de su pasado, como “relojes” a los que no puede ajustar la hora. Y es que en absoluto controlan los exiliados ni el tiempo ni su destino.⁹ Este uso simbólico del reloj fue recuperado, por cierto, de la obra anterior en la trilogía, *Nuestra Señora de las Nubes*, en la que Bruna menciona que tuvieron que sacrificar a un gato rojo suyo “porque les tenía fobia a los relojes”,¹⁰ destacando así la futilidad de cualquier intento de rebelarse contra la marcha del tiempo por parte de las personas o animales arrinconados por su aspecto o ideas minoritarios.

Pues bien, en *Donde el viento hace buñuelos*, Miranda se sirve hasta de la película más afamada y surreal del celeberrimo cineasta español Luis Buñuel, *El perro andaluz*, para dar vida a un personaje-animal, Buñuelo, el cual habla dentro del recuerdo de Miranda.

Permítanme que me presente, soy Buñuelo, el perro de Luis Buñuel, también conocido por ‘el perro andaluz’... ¡guau! También conocido por ‘el perro poeta’ ¡guau! o, también por ‘el perro chismoso’, a secas. Por una extraña asociación de acontecimientos fui dejado bajo los cuidados de la niña Miranda. No me quejo... Como bien y me masturbo tres o cuatro veces al día. [...] Y yo, ¿qué voy a hacer, si soy puro instinto...? Veo la vida en blanco y negro, como las películas de Don Luis.¹¹

Por sus conocimientos y desinhibiciones, queda patente que Buñuelo encarna tanto la cultura como la libertad. Es por eso que Miranda se vale del símbolo onírico de Buñuelo para asociar sus recuerdos traumáticos sobre los derechos humanos de los que careció, de inmigrante, en un país del llamado “Primer Mundo” –incluso tuvo que hacer “turno para esperar

9. En una entrevista, el propio dramaturgo describe cómo las personas ajenas determinaron su suerte después de salir de su país natal: “Fue trágica mi salida, y me quedo en Ecuador porque allí me retiran el pasaporte. En aquellos años estaba la Operación Cóndor, trabajaban todas las dictaduras juntas. Entonces te sacaban el pasaporte y, para recuperarlo, tenías que entrar a la Embajada Argentina, y ahí la policía te detenía. Con el apoyo de algunos argentinos en Ecuador y de muchos locales me quedo ilegal, y así estuve sin pasaporte muchos años. No podía salir, no tenía documento, yo no tenía nacionalidad entonces”. Jorge Dubatti, “*Nuestra Señora de las Nubes* de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados”, en *La revista del CCC* [en línea] 16 (septiembre-diciembre de 2012).

10. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 31.

11. Aristides Vargas, *Teatro ausente. Cuatro obras de Aristides Vargas* (Buenos Aires: Inteatro, 2006), 67.

una cama” para dormir–, con la impotencia que experimentó de niña, en una escuela religiosa, ante la severa Madre Superiora:

Niña Miranda, venga acá inmediatamente, siéntese, estírese la falda, la falda, la falda de su uniforme, niña.

¿Le dice algo la palabra, “Buñuel”? Porque a mí no me dice nada “Buñuel” [...] “¡Buñuel!” ¿Cuántas veces “Buñuel”? ¡Dépílese, por favor, los vellos de sus piernas se erizan! “Buñuel...” ¡Nunca más “Buñuel”! ¿Entiende? ¡Nunca más!¹²

Además de suprimir la libertad y el ansia de cultura de su estudiante, la Madre Superiora, cuyo personaje representa el poder y la represión religiosa, ostenta ignorancia, y lo que es más, una falta de interés cultural.

Ahora bien, si echamos mano a la psicología, el término “trastorno de estrés postraumático” constituye una respuesta, a veces tardía, a un acontecimiento apabullante, suscitando de esta manera alucinaciones, sueños, pensamientos o comportamientos repetidos e intrusos, así como la parálisis. A pesar de que ambos exiliados de la pieza *Nuestra Señora de las Nubes* son del mismo pueblo abstracto que reúne las localidades de muchos países sudamericanos sacudidos por las dictaduras de los años 70 –y cuyo nombre, “Nuestra Señora de las Nubes” alude, a buen seguro, tanto a una virgen quiteña del mismo nombre como a la patrona de Buenos Aires–,¹³ Bruna y Oscar se preguntan repetidamente, a lo largo de sus cuatro encuentros casuales, de qué país son. Tal repetición ilógica hace hincapié en el elemento absurdo que sirve para distanciar emocionalmente al espectador –al estilo del teatro épico brechtiano– de las atrocidades de la dictadura sobre la que dialogan, patentizando así el trauma sufrido tanto por los personajes como por el mismo autor.

De acuerdo a Cathy Caruth, el testigo de un evento traumático se olvida del acontecimiento hasta que ocurre algo, o se topa con un ente que

12. *Ibid.*, 73.

13. *Nuestra Señora de las Nubes* apareció en Quito en 1696, formada por las nubes, ante una Novena organizada en honor a un obispo enfermo. Igualmente, puede referirse al famoso mirador de Quito, coronado por una estatua del *Panecillo*, o la Virgen de Quito, que por su elevación a 3.000 metros sobre el mar, se halla frecuentemente envuelta en nubes. Al mismo tiempo, seguramente se refiere a *Nuestra Señora de Buen Aire*, la imagen de *Nuestra Señora de la Candelaria* que se salvó milagrosamente de una tormenta durante la cual toda la demás carga se hundió en 1370 y en cuyo honor fundó Pedro de Mendoza la capital de Argentina en 1536.

lo recuerda, inundándolo con las mismas emociones apreciadas durante la experiencia originaria.¹⁴ Efectivamente, al encontrarse por primera vez los dos protagonistas de *Nuestra Señora de las Nubes* (2000), ambos reinciden en la persecución, la indiferencia, y el miedo padecido en dicho pueblo:

Bruna: [...] Yo siento que mi país me hirió.

Oscar: ¿Y por qué la expulsaron de su país?

Bruna: Porque un día dije que [...] los militares de mi pueblo son tantos que para las fechas patrias se paran en la calle y la calle parece que no se hubiese afeitado en tres días. [...] ¿Y usted por qué lo expulsaron de su país?

Oscar: A mí no me expulsaron [...] a mí me mataron.

Bruna: ¿La policía?

Oscar: No, los vecinos.

Bruna: ¿Con un cuchillo?

Oscar: No, con el silencio. Verá, mis vecinos... gente comedida: me hacía falta aceite, ellos me lo prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada: trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante en que ellos cerraban sus ventanas.

Bruna: En mi país a un amigo le pasó lo mismo.¹⁵

A raíz de sus recuerdos compartidos sobre un pasado denigrante común, de ambos les manan sentimientos mortificantes, si bien atenuados a través de metáforas, equívocos y un lenguaje distante que aleja un tanto la cólera que podría surgir de estas reminiscencias de las circunstancias vejatorias e inhumanas que ambos experimentaron.

Bajo este aspecto, cabe destacar que el trastorno de estrés postraumático puede inducir, de acuerdo a Caruth, posibles intentos de evadir cualquier memoria del evento, puesto que el simple recuerdo es capaz de provocar zozobra en el individuo.¹⁶ A lo largo de las primeras treinta escenas de *Donde el viento hace buñuelos*, Miranda esquivada la memoria de la violencia más pronunciada, por lo que no llega a abordarla hasta convertirse en Buñuelo. La actriz que interpreta a Miranda, entonces, hace de perro, en lugar de él que normalmente representa a Buñuelo, con el fin de rememorar el motivo atroz de su exilio:

14. Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in memory* (Baltimore: John Hopkins, 1995), 9.

15. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 18-9.

16. Caruth, *Trauma*, 4.

No sé si les dije, me llamo Buñuelo, el perro de Luis Buñuel. [...] Todos estábamos quietos aquella tarde en aquella fotografía, hasta que aparecieron ellos. Caminaban armados hacia la casa de la niña Miranda; es decir, hacia mí, usaban corbatas y, algunos, ropa militar. Yo intenté intimidarlos con mis poses de mastín agresivo, la primera patada me dobló por la mitad, la segunda me arrojó tres metros fuera de combate, la tercera la esquivé y la cuarta me viró la cabeza. A partir de entonces, alguien puso bocabajo la fotografía y de ella cayeron las buenas gentes de mi barrio, el calor espantoso, el mar estereotipado y baboso de aquel día, la niña Miranda y yo, todos a la vez pero distantes...¹⁷

Luego de evadir este recuerdo aterrador, Miranda lo comunica únicamente de forma soslayada, desdoblándose en un perro surreal.

Como plantea Caruth, la (semi)paralización de la víctima durante el suceso traumático provoca una ruptura entre el conocimiento racional del mismo y las emociones experimentadas y coligadas con el hecho, almacenadas en la subconciencia del individuo.¹⁸ De ahí que en *Flores arrancadas a la niebla*, Raquel recuerda con dejadez: “Había una foto: mi padre y mi madre, fríos y distantes, partí la foto por la mitad, extirpé a mi madre de mi padre, puse los pedazos uno al lado del otro, y el espacio que quedaba entre uno y otro puse las palabras miedo, olvido, deseo, exilio, en el espacio extirpado de los afectos”.¹⁹ Si bien es cierto que los escollos del exilio se introducen en una gran parte de su obra, también es verdad que lo hacen, habitualmente, de modo pasajero y disociado de lo emocional. En *Nuestra Señora de las Nubes*, Bruna se queja de estar harta de permanecer en silencio:

Bruna: Pobres de nosotros que no levantamos la voz porque somos extranjeros.

Oscar: (*Pausa.*) Tampoco hay que andar por el mundo a los gritos.

Bruna: Pero tampoco hay que sumirse en el silencio de los tontos.

Oscar: Yo no me quedo callado, aun cuando las leyes de un país prohíben a los extranjeros opiniones políticas, aunque meta la pata al decir la verdad cuando lo que tengo que hacer es callarme o mentir, yo no hago silencio.

Bruna: Hace usted muy bien, porque el silencio es la casa de los que no tienen casa y nada que contar porque no cuentan para nada.

Oscar: (*Pausa*) A propósito, ¿tiene usted casa?²⁰

17. Vargas, *Teatro ausente*, 93-4.

18. Caruth, *Trauma*, 7.

19. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 31.

20. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 17.

Habida cuenta que estos exiliados empiezan a reclamar algo tan fundamental como el derecho a la libertad de expresión de los extranjeros, el cambio de tema por parte de Oscar al final de este diálogo pone de relieve su afán de evitar una mayor profundización, y por ende más trastornos emocionales, asociados con el tema.

El divorcio entre las emociones y los pensamientos/acciones es, al fin de cuentas, idiosincrásico de la memoria traumática de un suceso como el exilio. En efecto, estos dos exiliados políticos únicamente se atreven a comunicar con cierto ardor la frustración del inmigrante cuando versan sobre el exilio económico en un lugar ajeno, tanto a su país de origen como al de acogida, un lugar en el que se habla inglés que parece corresponder a los Estados Unidos:

Oscar: ¿Vio...? Nos miran como si fuéramos marcianos.

Bruna: Será porque hablamos de otra manera.

Oscar: Se creen dueños de este país.

Bruna: Sencillamente porque llegaron antes que nosotros.

Oscar: Unos descarados.

Bruna: Me han hecho cabrear. ¿Qué derecho tienen a mirarnos así?

Oscar: Yo que usted les hablaría en su propio idioma y les diría que no vamos a permitir más atropellos.

Bruna: (*En inglés*). Señores, somos exiliados, y les damos cinco minutos para que nos dejen un lugar en sus casas y nos inviten a almorzar, no tenemos papeles ni pasaportes y sus leyes no nos interesan, el mundo es de todos los seres humanos, estamos hartos de que se nos trate a las patadas y estamos hartos de que se nos pidan documentos en cada esquina, como si un documento fuera más importante que un sentimiento.

Oscar: (*Pausa*) ¿Qué fue lo que les dijo?

Bruna: Nada... Que venimos de un país lejano que ya no existe porque nosotros hemos dejado de existir en él, un país donde crecían los castaños y los álamos Carolina y personas que no nos miraban así.

Oscar: Ahora no nos miran como marcianos, nos miran con lástima.

Bruna: No nos queda más que seguir recordando que alguna vez fuimos de algún lugar donde no nos miraban así.²¹

Luego de expresar públicamente los escollos del exilio, amén de exhortar los derechos humanos de los inmigrantes, terminan suscitando únicamente una mirada lastimosa, por lo que desisten para retirarse una vez más a su actitud pasiva y memoria nostálgica.

21. *Ibid.*, 44-5.

Ahora bien, el origen del trauma padecido por los protagonistas de la trilogía de la memoria de Vargas es, visto está, el exilio, a menudo relacionado con los abusos horripilantes perpetrados en sus países de origen. Partiendo de su análisis de la literatura de exiliados como Nabokov y Berberova, la ensayista Alicia Borinsky asegura que los escritores desterrados tienden a volver obsesivamente a escenas del pasado, a hacer hincapié en lo irreversible del exilio y en lo arbitrario de la historia, a retratar a sus protagonistas como observadores etéreos, con frecuencia desconcertados, que tienen una visión amplia del espacio –a la vez que carecen de un lugar propio–, y que no suelen estar arraigados en el tiempo.²² A título de ejemplo, la exiliada Raquel, en *Flores arrancadas a la niebla*, afirma ser como una “orquídea mariposa”, la cual “no tiene raíces, o si las tiene, las hunde en el aire, en el puro aire”,²³ acotando que “vivir como extranjeros es vivir en el vacío, no ser reconocido por los que ocupan un lugar, por el sólo derecho de estar ocupándolo”.²⁴ Desterrados de sus propios recuerdos, la perenne otredad de los protagonistas inmigrantes de la trilogía se plasma en el lenguaje absurdo, repetitivo y poético, en la construcción *collage* de las tres piezas, atiborradas de metáforas líricas, y comicidad que parte del uso de eufemismos, clichés, parodia, sátira y juegos de palabras. Una y otra vez, Vargas recalca la sensación de estar *fuera* del lugar propio y de un espacio concreto, amén de encontrarse, junto a otros desterrados, en un no-lugar, en un marco espacio-temporal borroso y ambiguo, confabulado por los propios expatriados para suplir su carencia de raíces.

Pero bien, esta impresión de estar *fuera del lugar propio* define también la literatura ectópica, la cual se distingue de la literatura del exilio, si bien existen escritores cuya obra entra en ambas categorías. Luego de examinar la literatura del exilio rusa y española del siglo pasado, Vladimir Luarsabishvili argumenta que esta suele distinguirse por un cambio de tema posterior a la experiencia del destierro. En efecto, es proclive a incidir en la obsesiva presencia del país natal, mitificado, y a la nostalgia, amén de las dificultades que experimenta en el país de acogida.²⁵ En cambio, la lite-

22. Alicia Borinsky, *One-Way Tickets; Writers and the Culture of Exile* (San Antonio: Trinity, 2011), 182-9.

23. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 22.

24. *Ibíd.*, 25.

25. Vladimir Luarsabishvili, “Literatura ectópica y literatura de exilio: Apuntes teóricos”, *Castilla: Estudios de Literatura* 4 (2013): 24-15.

ratura ectópica constituye la “que está fuera del que sería su *topos* propio y se sitúa en otro *topos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *topos* primero, el habitual”.²⁶ En la literatura ectópica domina “el papel del *topos*, del espacio que puede ser no solamente geográfico, sino también cultural. El nuevo país de acogida abre una nueva cultura ante los ojos del autor que influye en la formación de las ideas literarias distintas del *topos* habitual”.²⁷ La acción dramática del teatro ectópico tiene lugar en un espacio y/o cultura distinta de los del país de origen que bien podría constituir uno inventado que consta de múltiples espacios conocidos y fantásticos. Está visto que las obras de Aristides Vargas se ubican en lugares indistintos, espacios que engloban una pléthora de sitios en Argentina, Ecuador y también globales. Tales sitios se acumulan y se entretajan, creando un espacio impreciso y/o irreal, y por ende, fuera del país de origen de su autor. De hecho, la primera acotación de *Nuestra Señora de las Nubes* asegura que la obra narra “los sucesivos encuentros entre Oscar y Bruna, dos exiliados que, en el transcurso de un tiempo impreciso, se ven en diferentes lugares y recuerdan episodios de sus vidas en un pueblo” irreal, llamado “Nuestra Señora de las Nubes”.²⁸ También se hace hincapié en la desubicación espacio-temporal de los desterrados desde la primera acotación de *Donde el viento hace buñuelos*: “Catalina y Miranda se encontrarán en diferentes lugares y en tiempos diferentes, sin saber cuál es el tiempo real que les toca vivir”.²⁹ Efectivamente, los personajes se sitúan en un espacio-tiempo ambiguo desde el comienzo de sendas obras. De manera que, a la vez que constituye un literato del exilio, también se puede considerar a Vargas como “un autor ectópico”, ya que escenifica lugares irreales o aglomerados que no se ubican, por lo general, en Argentina, y en los cuales confluyen la cultura argentina y la ecuatoriana, entre otras. Por ello, no hay que perder de vista el pasado de Vargas, quien se instaló definitivamente en el Ecuador en 1978, donde él

26. Tomás Albaladejo, “Sobre la literatura ectópica”, en *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift*, eds. Adrian Bieniec, Szilvia Lengli, Sandrine Okou y Natalia Shchyhlebka, 65, Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino (Dresden: Thelem, 2011), 143.

27. Luarsabishvili, “Literatura ectópica y literatura de exilio”, 29.

28. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 15.

29. Vargas, *Teatro ausente*, 63.

y los otros inmigrantes y ecuatorianos que forman parte del grupo teatral Malayerba han ido cultivando un espacio aparte, ectópico, de mediación, que aúna la cultura ecuatoriana con la de sus países de origen, y que une la vida real con la ficción escénica.

El desapego, la confusión y la artificialidad también caracterizan, según Borinsky, el exilio.³⁰ De ahí el elemento fantástico en los recuerdos de Bruna y Oscar en *Nuestra Señora de las Nubes*:

Bruna: Los exiliados somos gente triste, propensos a imaginar cosas que nunca pasan. Nos castigaron con tanta perversidad que nos hicieron olvidar que los que nos castigaron pertenecen al mismo país que nosotros, y aun así creemos que es el mejor país del mundo.

¿Qué ironía, no? Extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo. [...]

Oscar: Pero no se ponga trágica... Oiga, el pueblo ya no será el mismo.

Bruna: Por supuesto, por eso lo inventamos cada vez que lo recordamos.³¹

De forma que los desterrados se ven abocados a afincarse en sus reminiscencias un tanto desapasionadas y, por añadidura, a imaginar los rastros del paso del tiempo en su lugar de origen. Es más, el tiempo y el lugar en el que habitan los recuerdos de estos inmigrantes se han vuelto ilusorios.

Este pasado imaginario y desligado, en virtud de la distancia física entre el país de origen y el de la inmigración, se anida, con frecuencia, en objetos recordatorios.³² Así, Raquel, en *Flores arrancadas a la niebla* asevera que “mutilarse es el fin y el principio del exilio, el fin y el principio del castigo, porque necesito que el castigo se haga evidente para llevar mi pierna podrida por el mundo”.³³ Exhorta, en suma, que la descomposición y disgregación de su ser en función del exilio, goce de una expresión simbólica en su “pierna podrida”. Pero aparte de las representaciones visuales de las retentivas, existen, igualmente, sitios que dejan rastros de la memoria histórica, o “Lugares de la memoria” si utilizamos el término del

30. Borinsky, *One-Way Tickets*, 158.

31. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 20-1.

32. Ver Susan Stewart, *On longing; Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: John Hopkins UP, 1984).

33. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 35.

historiador Pierre Nora, en sus países de acogida.³⁴ Así, Catalina, la otra protagonista de *Donde el viento hace buñuelos*, testimonia el sufrimiento de los inmigrantes en un “Lugar de la memoria” extranjero:

El frío ha cambiado mis facciones. Este nuevo país ha desfigurado mi rostro. Estoy parada exactamente en la esquina donde hace cincuenta años un compatriota se prendió fuego porque estaba triste y no resistía el haber perdido el paraíso. Se prendió fuego y su calor no alcanza para devolver las facciones a mi cara.³⁵

Si la memoria no detiene el sufrimiento de los inmigrantes actuales, sirve al menos para hacer que perdure el recuerdo del calvario de los desterrados que les precedieron.

Empero, como sostiene Paul Ricoeur, “acordarse es en gran medida, olvidar”,³⁶ por lo que hay, en definitiva, algo que se olvida dentro de cada acercamiento a la memoria.³⁷ Así lo confirma de modo poético Miranda en *Donde el viento hace buñuelos*: “el ruido y la distancia no me permiten escuchar lo que decías, aquel momento perdido en el que te has perdido donde me reclamabas algo que ya no recuerdo”.³⁸ La Madre de su compañera, Catalina, también lo afirma: “pasan los años y te das cuenta que te has acostumbrado a convivir con algo perverso, algo malo, y te das cuenta de que el pasado no es siempre el mismo, en ese momento es que debes decir: ‘yo no olvido lo que pasa, es que guardo un secreto’”.³⁹ Por consiguiente, el olvido delimita la imposibilidad de apropiarse del pasado de modo exhaustivo, pues siempre hay algo que queda o bien sin decir o bien en el tintero; inclusive, se da a menudo la tergiversación parcial de hechos ya sucedidos. Como plasma Jeanette Malkin en su estudio *Memory-Theater and Postmodern Drama* (1999), el teatro de la memoria suele estar colmado de laberintos, anacronismos, y confluencias tempora-

34. Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoires*”, en *Memory and Counter-Memory*, trad. Marc Roudebush, Número especial de *Representations* 26, (1989): 9.

35. Vargas, *Teatro ausente*, 89.

36. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Argentina: Seuil, 2000), 567.

37. Peter Ramadanovic, *On Memory, Trauma and Identity* (Lanham: Lexington Books, 2001), 23.

38. Vargas, *Teatro ausente*, 98.

39. *Ibíd.*, 95.

les lúdicas, además de fantasmas y apariciones.⁴⁰ Estos mismos recursos, empleados en la trilogía del exilio de Vargas, reflejan la naturaleza elíptica de la reminiscencia del trauma, habitualmente atiborrada de vacíos, omisiones y disociaciones.

A pesar de que la remembranza conlleva una exigencia de fidelidad al pasado, con lo cual intenta sortear, según Ricoeur, “las deficiencias propias del olvido” (los silencios, mediaciones, parches, “hechos” imaginados) con mayor o menor éxito –y a menudo en función del presente–, jamás logra evitarlas por completo.⁴¹ A eso alude la “última conversación entre Oscar y Bruna” en *Nuestra Señora de las Nubes*:

Bruna: [...] ¿sabe? A veces tengo miedo de quedarme vacía, es decir; que todos mis fuegos se consuman y no quede más que un montón de imágenes desordenadas con las cuales no se pueda hacer... una película, una vida, algo para sostenerse vacía y asombrada de darme cuenta que lo que viví cabe en una caja de fósforos que vendía una señora... ¿cómo se llamaba? Puedo ver la esquina y la calle pero no puedo recordar su nombre. Oscar: No se preocupe, el olvido tomará posesión de nosotros porque tenemos alma... ¿cómo se llaman las imágenes que suceden al acto de cerrar los ojos?⁴²

Paulatinamente, se ha ido desdibujando la memoria, hasta llegar al punto en que el olvido sobrepasa los recuerdos, cada vez más surreales, porosos y revueltos.

A la postre, el olvido, como advierte Ricoeur, es meramente “el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello”.⁴³ De profesión, botánica, Raquel, en *Flores arrancadas a la niebla*, sugiere lírica y metafóricamente –dando lugar, de paso, al título de la obra– que las exiliadas son como “flores arrancadas a la niebla que mueren en el preciso instante de ser extirpadas de la tierra donde nacieron”.⁴⁴ Pero el último exilio, el de la muerte, también puede albergar, a juicio de Vargas, la esperanza. Para Catalina, en *Donde el viento hace buñuelos*, la muerte “es como una película

40. Ver Jeanette R. Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama* (Michigan: Universidad, 1999).

41. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 567.

42. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 48-9.

43. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 40.

44. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 32.

de Buñuel”,⁴⁵ la misma que imagina utópicamente Miranda: “Bahía a la que llegamos sin ningún propósito [...], en la cual desplegaremos nuestras buenas artes para ser recibidos cuando llegamos y ser despedidos cuando partimos y entre medio las aguas profundas y vaporosas de la amistad”.⁴⁶ Describe, en definitiva, el sueño de todo inmigrante: el de ser acogido con amistad.

Al fin y al cabo, no existe el recuerdo sin el olvido, pues toda memoria supone una selección, que de ley implica una exclusión. Esta exclusión la determinan, evidentemente, los que disfrutan del poder. En *Nuestra Señora de las Nubes*, Bruna declara poéticamente que “el exilio es un problema de abrazos”, el cual describe así:

Verá, cuando niña abrazaba a mi perro, entonces mis padres se enfadaban y me exiliaban en mi cuarto; en mi adolescencia abracé a un chico y él me exilió en la soledad; luego, de grande, abracé ideas y me exiliaron en este país, sin contar las veces que fui castigada cuando intenté abrazar la religión, ahora por las dudas no abrazo a nadie.⁴⁷

La protagonista vincula, por tanto, el elemento ideológico del destierro con otras clases de exilios como el del castigo infantil, del desamor y de la intolerancia religiosa.

Las mismas personas marginadas, como los indefensos, las mujeres, los pobres, y los de una raza o religión minoritaria, son las que suelen padecer la sensación de estar apartadas, criticadas, castigadas y, en resumen, exiliadas una y otra vez a lo largo de sus vidas, e incluso en la muerte. De hecho, Oscar, en *Nuestra Señora de las Nubes*, lo manifiesta explícitamente: “Yo creo que hay dos tipos de exilios: el exilio vacacional con vista al mar, reservado para gerentes, ministros y ex presidentes, y el exilio de los que no tienen relojes, o sea, nosotros”.⁴⁸ Está claro que los exiliados que son sacrificados al olvido son solo una clase de inmigrantes, los que carecen de poder económico y político, como pone de relieve la Compañera Dos de Miranda en *Donde el viento hace buñuelos*:

45. Vargas, *Teatro ausente*, 99.

46. *Ibíd.*, 100.

47. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 32.

48. *Ibíd.*, 32.

Miranda: [...] Espero una visa, espero un trabajo, espero... “Las Compañeras”, diálogos de espera.

Compañera Una: Compañera, ¿qué hará la historia con nuestros cadáveres?

Compañera Dos: Nada, compañera: dejar que se pudran; eso hará la historia con nuestros cadáveres.⁴⁹

A la historia con mayúsculas, en conclusión, no le interesa recordar a los exiliados marginados de la intrahistoria, encarnados en los desterrados cotidianos de sendas obras.

Los recuerdos desencadenados, por parte de los protagonistas, sobre la vida cotidiana en la trilogía del exilio, corresponden a una vertiente de la memoria social denominada por Natalie Zemon Davis y Randolph Starn como “contramemoria”: “otros” discursos conmemorativos marginados, contrapuestos a la memoria histórica “oficial”, que siguen manifestándose en grupos pequeños pese a la oposición de políticas nacionales como las de la amnesia y la amnistía.⁵⁰ Por eso, el dramaturgo ecuatoriano-argentino Arístides Vargas les proporciona voz a la “contramemoria” arrinconada del destierro, para evitar el olvido de lo enrevesado, transitorio y, a menudo, traumático de la inmigración. Pero las cavilaciones y recuerdos de estos exiliados están llenos de omisiones, de incongruencias y de unas imágenes ya inexistentes o simbólicas que comprenden, seguramente, elementos fantasiosos. De ahí los personajes etéreos y desarraigados; el diálogo absurdo e indirecto. De ahí los tiempos y espacios lúdicos, indeterminados, estirados, anacrónicos, compuestos y altamente teatrales de la trilogía sobre el exilio. *

Bibliografía

Albaladejo, Tomás. “Sobre la literature ectópica”, en *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift*, editado por Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou y Natalia Shchylebska, 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino. Dresden: Thelem, 2011.

49. Vargas, *Teatro ausente*, 80.

50. Natalie Zemon Davis y Randolph Starn, “Memory and Counter-Memory”, *Representations* 26 (1989): 1-6.

- Bennett, Tony. "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum". En *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, editado por Susannah Radstone y Katharine Hodgkin. London: Transaction, 2006.
- Borinsky, Alicia. *One-Way Tickets; Writers and the Culture of Exile*. San Antonio: Trinity, 2011.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins, 1995.
- Dubatti, Jorge. "Nuestra Señora de las Nubes de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados". *La revista del CCC* [en línea] 16 (septiembre-diciembre de 2012).
- Luarsabishvili, Vladimer. "Literatura ectópica y literatura de exilio: Apuntes teóricos". *Castilla: Estudios de Literatura* 4 (2013).
- Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Michigan: Universidad, 1999.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoires*". En *Memory and Counter-Memory*. Traducido por Marc Roudebush. Número especial de *Representations* 26 (1989).
- Ramadanovic, Peter. *On Memory, Trauma and Identity*. Lanham: Lexington Books, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina: Seuil, 2000.
- Stewart, Susan. *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: John Hopkins UP, 1984.
- Vargas, Aristides. *Flores arrancadas a la niebla*, manuscrito, 1995.
- . *Nuestra Señora de las Nubes. Donde el viento hace buñuelos. El deseo más canalla*. Madrid: Casa de América, 2001.
- . *Teatro ausente. Cuatro obras de Aristides Vargas*. Buenos Aires: Inteatro, 2006.
- Zemon Davis, Natalie, y Randolph Starn. "Memory and Counter-Memory". *Representations* 26 (1989).