

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

En la portada, todos los elementos salvo el título de la tesis se escriben en Times New Roman, tamaño 12 e interlineado 1.5, sin negritas y centrados.

Las cajas de texto verdes contienen indicaciones comunes para ambos subsistemas.

La dramaturgia escénica de Arístides Vargas
Un análisis narratológico-visual

Solo el título de la tesis se escribe en Times New Roman, tamaño 14 y negritas (sin comillas). Si el nombre de la tesis tiene un subtítulo también va en negritas y centrado, pero en tamaño 12.

Las cajas de texto anaranjadas contienen indicaciones específicas para el subsistema autor-año.

Santiago Manuel Villacís Pástor

Tutora: Alicia Ortega

En la carátula, el nombre del autor de la tesis se lo escribe directamente, mientras que al nombre de la tutora o el tutor le precede un descriptor. No es necesario incluir títulos o cargos.

Quito, 2017

La portada no tiene número de página, pero sí cuenta como página 1.

2

Los números de páginas **pares** se ubican **en la esquina superior izquierda** y se escriben en letra Times New Roman, tamaño 12.

A partir de la página 2, todas las páginas deben ir numeradas, inclusive las que están en blanco.

Toda sección principal empieza en página impar. Para ello, se deja una página en blanco si fuera necesario.

Las secciones principales son:

- Carátula
- Cláusula de cesión de derecho de publicación
- Resumen
- Dedicatoria (opcional)
- Agradecimientos (opcional)
- Tabla de contenidos
- Figuras y tablas (solo si son abundantes)
- Abreviaturas (si la tesis lo requiere)
- Glosario (si la tesis lo requiere)
- Introducción
- Capítulos
- Conclusiones
- Obras citadas o Lista de referencias
- Anexos

Márgenes superior e inferior: 2,5 cm

Márgenes izquierdo y derecho: 3 cm

Todo título de sección principal se escribe en Times New Roman, tamaño 14, interlineado 1.5, centrado y con negritas.

3

Los números de las páginas **impares** se ubican en la **esquina superior derecha** y se escriben en Times New Roman 12.

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Santiago Manuel Villacís Pástor, autor del trabajo intitulado “La dramaturgia escénica de Arístides Vargas: Un análisis narratológico-visual”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de abril de 2017

Firma: _____

Antes de empezar el cuerpo del texto se dejan dos líneas en blanco luego del título de sección principal, con el formato de texto normal.

Dejamos una página en blanco para que el resumen inicie en página impar.

Resumen

Desde una perspectiva testimonial, la intención de este trabajo es explorar y describir un discurso visual específico: la dramaturgia escénica del autor argentino Arístides Vargas; además, 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. Se constatará 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 con base en 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

Como las palabras clave son una lista horizontal breve, no es necesario que haya punto final. 1.5 y justificado.

El cuerpo del texto se escribe con letra Times New Roman, tamaño 12, con interlineado 1.5, justificado y con sangría de primera línea de 1.25 cm. Este es el **formato de texto normal**.

Dejamos una página en blanco para que la dedicatoria inicie en página impar.

La dedicatoria, por ser un texto solemne, se escribe sin título de sección. El contenido deberá ir centrado y ubicado a partir del segundo tercio de la página, aproximadamente.

En memoria de mi querido papá: Dr. Eduardo Villacís Meythaler.

A mi querida esposa Nadia Romero S., por su 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.

De considerar necesario incluir **agradecimientos**, se los incluye después de la dedicatoria, en una página impar independiente. Se los escribe con formato de texto normal y se los encabeza con la palabra "Agradecimientos" con formato de título de sección principal.

Dejamos una página en blanco para que la tabla de contenidos inicie en una página impar.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción.....	13
Capítulo primero. Ver lo que no se ve: La mediación de lo ausente.....	23
1. Revisar lo obvio.....	23
2. La vecindad con la muerte.....	25
3. “Avance para atrás”. Negociar las imágenes sobre la marcha: Un ida y vuelta de la memoria.....	30
Capítulo segundo. “Esas burbujas fueron su perdición”: El uso de aforismos visuales.	41
1. La necesidad de liviandad en tiempos sórdidos.....	41
2. La aplicación del aforismo como mecanismo: uso de las greguerías.....	52
Capítulo tercero. Análisis de caso: <i>La muchacha de los libros usados</i>	63
1. Mecanismos de representación escénica a partir del testimonio.....	63
Conclusiones.....	79
Lista de referencias.....	83
Anexos.....	89
Anexo 1: Barroco de lo ausente en “Nuestra Señora de las Nubes”.....	89
Anexo 2: Representación de greguerías en “La razón blindada”.....	89

La tabla de contenidos tiene el formato de texto normal, pero sin sangría de primera línea. Contiene las secciones principales y *todos* los subtítulos que suceden a la tabla, desde "Figuras" hasta "Anexos" (mas no los títulos que la preceden, como "Resumen", "Agradecimientos", etc.)

Dejamos una página en blanco para que la lista de figuras inicie en una página impar.

Figuras

Figura 1. Captura de video de la puesta en escena de “Jardín de pulpos”, 1993.....	27
Figura 2. Estreno de “La república análoga” en el Festival de Manta, 2010	38
Figura 3. Transformación reglada	43
Figura 4. Retórica de transformación como práctica.....	43
Figura 5. Noción triádica del signo y procesos de semiosis.....	45
Figura 6. Proceso de semiosis en “Francisco de Cariamanga”.....	47
Figura 7. Padre e hija acercándose al portón de la muerte en “Francisco de Cariamanga”.	48
Figura 8. Esquema retórico y semiótico de escena de “Jardín de pulpos”	50
Figura 9. Fotografía de la puesta en escena de “Jardín de pulpos”, 1993	51
Figura 10. Greguerías en “Jardín de pulpos”.....	54
Figura 11. Tres representaciones visuales de la greguería “veo pájaros que llevan relojes en los picos y me digo: Ha de ser el tiempo, que pasa volando”, de “Jardín de pulpos”	55
Figura 12. Greguerías de la quinta escena de “Nuestra Señora de las Nubes”.....	58
Figura 13. Greguerías ilustradas en la quinta escena de “Nuestra Señora de las Nubes”.	59
Figura 14. Greguerías ilustradas de “La razón blindada”.....	60
Figura 15. La(s) muchacha(s) de <i>La muchacha de los libros usados</i>	68
Figura 16. Fotografías del montaje de <i>La muchacha de los libros usados</i> , por el Grupo Malayerba.	69
Figura 17. Fotografías del montaje de <i>La muchacha de los libros usados</i> , por el Grupo Malayerba.....	70
Figura 18. El panóptico, de Foucault (2001b).....	71
Figura 19. Escenografía de <i>La muchacha de los libros usados</i>	71
Figura 20. Escenografía de <i>La muchacha de los libros usados</i>	72
Figura 21. Puesta en escena de <i>La muchacha de los libros usados</i>	72
Figura 22. Personajes vendados en <i>La muchacha de los libros usados</i>	74
Figura 23. Fotografía de inmigrantes en Nueva York, de Jacob Riis; puesta en escena de <i>La muchacha</i> por el Grupo Malayerba.	75

Figura 24. Fotografía de inmigrantes en Nueva York (2), de Jacob Riis; puesta en escena de *La muchacha* (2) por el Grupo Malayerba..... 75

Figura 25. Fotografía de inmigrantes en Nueva York (3), de Jacob Riis; puesta en escena de *La muchacha* (3) por el Grupo Malayerba..... 75

En caso de que haya figuras y tablas, es recomendable presentarlas separadas por tipo (por ejemplo, primero las figuras y luego las tablas).

Introducción

Si se considera necesario incluirlo, el epígrafe se escribe en letra Times New Roman, tamaño 11, interlineado sencillo y alineado a la derecha. Al ser una cita textual, también debe incluir una referencia. El texto no se escribe entrecorillado.

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. (Ingold citado en Lohman 2015)

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 cómo 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

No se insertan líneas en blanco ni espacios adicionales entre párrafos. La sangría de primera línea indica el inicio de un nuevo párrafo.

culturalmente el universo simbólico, social y cultural de las comunidades. Se generan otros mapas en la mente 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: 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 pretendo 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. Estas instancias y mecanismos serán descritos teóricamente y 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 “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 sus 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

La referencia parentética se compone del apellido del autor, el año de publicación (sin coma) y número de página o de localización, obligatorio en citas textuales, pero opcional en paráfrasis.

Si al autor se lo menciona en el cuerpo del texto y luego se inserta una cita, la referencia parentética se ubica apenas se menciona al autor.

y desolación de las artes escénicas no es algo que solamente concierne al Ecuador. El autor y filósofo Alain Badiou (2005, 116-7) 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 supereminente [...] 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.

Antes y después del fragmento se deja una línea en blanco con los formatos de cita larga.

Criterios similares se suelen oír también por los círculos teatrales y de críticos en Latinoamérica. Por ejemplo, el reconocido director Emilio García Webhi (2004, personal), del extinto grupo argentino Periférico de Objetos, opinaba que el teatro ha quedado atrasado en sus formas escénicas, que el artista teatral debe luchar con los elementos de la contemporaneidad, debe ser contemporáneo. Y, de una manera más demoledora, el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince (2012, párr. 2),

Una cita textual larga se escribe con Times New Roman, tamaño 11, interlineado sencillo y sangría izquierda de bloque de 1.25 cm.

quien 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.

Se considera a una cita textual como larga cuando, al aplicarle los formatos, ocupa más de cuatro líneas.

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

En el subsistema autor-año también es posible hacer notas de contenido. El número de llamado a pie se ubica después del signo de puntuación.

¹ Creo 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.

Todas las notas de pie de página inician con una sangría de 1.25 cm en la primera línea y se escriben con Times New Roman, tamaño 10, interlineado sencillo y justificadas.

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. Posteriormente haré 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 a 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 (2008) y la fotógrafa inglesa Jo Spence (2005) 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 cómo 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 S. Peirce (1987); ilustraré 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. Esta obra trata de una mujer que sufre, en su cotidianidad, de los abusos de una sociedad estructurada 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 han sido 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 (2001b).

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

Nota: Se eliminaron páginas de la tesis original por brevedad.

Todo subtítulo va numerado y en negrita, y se lo incluye en la tabla de contenidos. Una opción para dar énfasis a un descriptor sin que se lo incluya en la tabla de contenidos es destacarlo solamente con cursiva.

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] 2003): 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] 2013): 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] 2003a): Estrenada en Quito por la Corporación Tragaluz.
5. “Pluma y la tempestad” ([1996] 2003b): 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 Ecuménica de Derechos Humanos (CEDHU).
7. “Ana, el mago y el aprendiz” ([1997] 2003): Estrenada en el Teatro Chusig de Manta y representada por primera vez por el grupo La Trinchera.
8. “Nuestra Señora de las Nubes” ([1998] 2006): Estrenada en la inauguración de la Casa Malayerba y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.
9. “El deseo más canalla” ([2000] 2001): Estrenada en la Casa Malayerba y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.
10. “La casa de Rigoberta mira al sur” ([2000] 2013): 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] 2013): Estrenada en la inauguración de la Casa Malayerba y representada por primera vez por el actor brasileño Luis Lima.

El año de publicación original de una obra se indica entre corchetes dentro de una referencia parentética, en caso de que se considere pertinente proporcionar esa información.

13. “Danzón Park o La maravillosa historia del héroe y el traidor” ([2004] 2006): Estrenada en el Teatro Justo Rufino de Managua (Nicaragua) y representada por primera vez por el grupo del mismo teatro.
14. “La razón blindada” ([2005] 2007): Estrenada en la inauguración de la Casa Malayerba y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
15. “Donde el viento hace buñuelos” ([2006] 2013): 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. “Bicicleta Lerux” (2007a). Estrenada en la Casa Malayerba en el año 2007 y representada por primera vez por el mismo Grupo Malayerba.
17. “El tío americano” (2007b): 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.
18. “La república análoga” ([2010] 2013): Estrenada en el Festival de Manta del mismo año y representada por primera vez por el Grupo Malayerba.
19. “Instrucciones para abrazar el aire” (2012b): 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 2012. Me referiré a muchas de ellas en el primer y segundo capítulos, tratando de tender puentes entre temas, motivos, espacios, estructuras y formas de visualidad. Luego, en el tercer capítulo me centraré y profundizaré 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 participé 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.

...dejamos la página 22 en blanco,
para que el capítulo primero inicie en
página **impar**.

A fin de que el número y el título de los capítulos aparezcan en líneas separadas en el cuerpo del texto, pero como una sola entrada en la tabla de contenidos, es necesario insertar un salto de línea después del número de capítulo. Eso se realiza presionando al mismo tiempo las teclas "shift" y "enter".

Capítulo primero

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 (Debray 1994, 37).

Los subtítulos se escriben en Times New Roman, tamaño 12, negritas e interlineado 1.5. Los subtítulos de primer nivel inician con la numeración en "1" y pegados al margen izquierdo. No se debe añadir un número adicional ("1.1.") para indicar que el subtítulo pertenece al primer capítulo.

1. Revisar lo obvio

Entender y examinar el hecho escénico es, como dice el crítico argentino Jorge Dubatti (2011, 59-75) en su libro *Introducción a los estudios teatrales*,² 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. 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 (2005, 31:51) cuando reflexionaba sobre la representación: “lo obvio es lo que siempre está allí pero donde nadie, o casi nadie, pone la mirada”. 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.

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,

² Dubatti (1994, 35-9) 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; y, 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.

Toda figura (gráfico, fotografía, ilustración, mapa, etc.) se acompaña de un pie compuesto por el número de figura, una breve descripción y los datos de la fuente.

El pie de figura debe ir pegado al margen del documento, con formato de cita larga (Times New Roman, tamaño 11 e interlineado sencillo) y centrados.

su madre, que balbucea lamentos. (Cuando los muertos “hablan”, solo gesticulan —sin emitir sonidos—). (Vargas [1993] 2003, 25; énfasis añadido)



Antes y después de la figura se deja una línea en blanco con formatos de cita larga.

Figura 1. Captura de video de la puesta en escena de “Jardín de pulpos”, 1993, por el Grupo Malayerba.

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:

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. (Rodríguez 2008, 57:00; énfasis añadido)

En otras palabras, 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

Si se enfatiza un fragmento de la cita con cursivas, se lo debe indicar añadiendo la expresión "énfasis añadido" luego de un punto y coma, dentro de la referencia

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 o 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.⁴ Por ejemplo, en la obra “Pluma y la tempestad”, 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 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

⁴ Según Vázquez (2001, 29), “la ocurrencia de acontecimientos posteriores transforma interminablemente y persistentemente la memoria”.

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?

OBRAERA: 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 [1996] 2003, 215-8; énfasis añadido)

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 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 este. Pero no solo 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. (Vargas 2012a, párr. 7; énfasis añadido)

Las imágenes son fundamentales para contener la memoria viva. En Vargas se materializa una alegorización de la ausencia de personas,⁵ 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

⁵ Tomamos la categoría de alegoría planteada por Carmen Hernández (2006, 38) como: “una narración abierta, pues los significados se multiplican para abrirse a proposiciones complementarias”.

En las citas textuales largas, el punto final se coloca antes de la referencia parentética.

contacto con la muerte, como lo propone Regis Debray (1994, 25-8), para dar énfasis al proceso de negociación de esa búsqueda:

Para citas largas en las que la referencia parentética está alejada del fragmento textual, la indicación de énfasis añadido se la pone en corchetes, después de la cita larga.

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*.

[Énfasis añadido]

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 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, que perdió, que dolió pero 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.

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

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” ([2010] 2013). 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 figura 2 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.

Siempre que se utilice figuras o tablas, se las debe mencionar y comentar en el texto.



Figura 2. Estreno de “La república análoga” en el Festival de Manta, 2010, por el Grupo Malayerba.

En este caso, los personajes, que no son tan notables, de manera una tanto pedestre y desordenada, hacen intentos fallidos en ponerse de acuerdo en 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 mediato; y pensar que es posible otro tipo de república en el futuro, aunque se cometan 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 [2010] 2013, 274-6; énfasis añadido)

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 (1983), 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 esta retiene lo que, muchas veces, la historia desecha; tal vez porque la historia selecciona y determina y la memoria recupera y olvida” (Vargas 1998, 51). Los procedimientos utilizados por Vargas 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” (2004 [2013])— y Luis —“Ana, el mago y el aprendiz” (1997 [2003])— son víctimas directas de la pobreza y el abandono de sus familias; su tránsito se determina por la sobrevivencia.
- b) La gloria nacional —“Pluma y la tempestad” (1996 [2003]b)—, el político del lazarillo —“De cómo moría y resucitaba Lázaro, el lazarillo” (2004 [2013])— y el capitán —*La muchacha de los libros usados* (2003)— representan la desmesura

de la corrupción y las contradicciones de los poderes gubernamentales y sus representantes.

- c) Óscar y Bruna —“Nuestra Señora de las Nubes” ([1998] 2006)— y Antonia y José —“Jardín de pulpos” ([1993] 2003)— 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” ([1996] 2003b)—, Adroque —“El deseo más canalla” ([2000] 2001)— y Chester —“La república análoga” ([2010] 2013)— representan a los idealistas frustrados que tratan de ser portadores de esperanza y mecanismos con los cuales intentan cambiar la realidad.
- e) Por último, los personajes basados en víctimas reales de las dictaduras, quienes casi siempre representan a desaparecidos o muertos. Por ejemplo, la niña ausente a la que se apela en “Instrucciones para abrazar el aire” (2012b) es una nieta de las abuelas de la Plaza de Mayo. El personaje del flaco Lerux en “Bicicleta Lerux” (2007a) 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. Para finalizar, el mismo padre y hermano del autor son aludidos veladamente en “La razón blindada” ([2005] 2007), 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.

Como el capítulo primero termina
en una página par...

Capítulo segundo

“Esas burbujas fueron su perdición”: El uso de aforismos visuales

En el capítulo anterior he reflexionado sobre 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 cómo se da 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 (2016), Althusser (1971), Badiou (2005) y Foucault (2001b). Es importante para mí describir y destacar esta especificidad en la construcción de Vargas, porque creo que ella generó una forma de comunicación específica con base en 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.

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 Carriamanga” (1991) y su segunda obra, “Jardín de pulpos” ([1993] 2003), 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

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 (2010, 420) al referirse al lenguaje, 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.

Como el capítulo segundo termina
en una página impar...

... la página 62 debe quedar
en blanco, ...

Capítulo tercero

Análisis de caso: *La muchacha de los libros usados*

El que no sabe lo que busca, no entiende lo que encuentra (Ingouville 2001, 25).

En los anteriores capítulos he intentado establecer hilos comunes entre las diferentes obras de Vargas; uno de ellos es su representación de la muerte, que hace presente lo ausente en los espacios y los personajes, y la temporalidad de su escritura visual. 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; 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 articula de la misma manera, aunque use 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.

1. Mecanismos de representación escénica a partir del testimonio

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 que 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. En estos juegos premeditados y calculados que se dan 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 enriquezcan 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 testimonio de esta mujer se potenció muchísimo más porque generó un universo estético y visual más sugerente.

Como el capítulo tercero termina en una página impar...

... la siguiente página queda
en blanco, ...

Conclusiones

En una conferencia magistral sobre filosofía y literatura realizada en México para la cátedra Alfonso Reyes, el escritor y filósofo italiano Alessandro Baricco (2016) hace un paralelismo entre la construcción de una novela y la elaboración de un mapa. Con este fin, toma de referencia el mapa del metro de Londres que elaboró Henry Charles Beck para explicar el proceso de síntesis que se debe hacer al 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 (2016, 14:06) 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”. El mapa no debía contener todas la referencialidades que habitaban en la superficie: suprimía ríos, calles y monumentos que no servían para cuando una persona se traslada bajo el suelo. 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. 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

En el subsistema autor-año, el listado bibliográfico se denomina "Lista de referencias" u "Obras citadas".

Lista de referencias

Esta sección inicia en página impar.

Las entradas bibliográficas se escriben con letra Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1.5, justificadas y con sangría francesa (la primera línea de cada entrada está alineada a la izquierda y el resto sangradas) de 1.25 cm.

- Abad Faciolince, Héctor. 2012. "Contra el Teatro". *El Espectador*. 25 de marzo. <https://www.elespectador.com/opinion/contra-el-teatro>.
- Acebal, Martín. 2016. "La retórica inagotable: Práctica social y proceso semiótico". *Retor: Revista de Asociación Argentina de Retórica* 6 (1): 1-27. http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_acebal.pdf.
- Aladro Vico, Eva. 1999. *Teoría de la información y la comunicación efectiva*. Madrid: Fragua.
- Althusser, Louis. 1971. *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Anderson, Benedict. 1983. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles. 1981. *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Badiou, Alain. 2005. *Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bailly, Anatole. 1981. *Dictionnaire Grec-Français*. París: Hachette.
- Baricco, Alessandro. 2016. "ALESSANDRO BARICCO - Filosofía y literatura". Video de YouTube de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. 26 de mayo. <https://www.youtube.com/watch?v=Rs5o53HvHMM>.
- Bataille, Georges. 2007. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bhabha, Homi. 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Borges, Jorge Luis. 1980. Entrevistado por Joaquín Soler Serrano. *A Fondo*, RTVE, 26 de mayo. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-jorge-luis-borges-fondo-1980/1058440/>.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Carabelli, Eduardo. 2013. *Entrenamiento en Gestalt: Manuela para terapeutas y coordinadores sociales*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Chiampi, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- De Távira, Luis. 2003. *El espectáculo invisible: Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1983. *Kafka: Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia*, vol. 1. Madrid: A. Machado Libros.
- Dubatti, Jorge. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Mano del Papel.
- Fanon, Franz. 2009. *Piel Negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fernández Retamar, Roberto. 2004. *Todo Calibán*. Buenos Aires: Clacso.
- Foucault, Michel. 1990. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- . 2001a. *Las Palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- . 2001b. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Siglo veintiuno.
- Garcés, Fernando. 2009. “De la interculturalidad como armónica relación de diversos, a una interculturalidad politizada”. En *Interculturalidad crítica y descolonización: Fundamentos para el debate*, dirigido por David Mora, 21-49. La Paz: Convenio Andrés Bello / Instituto Internacional de Integración.
- Geirola, Gustavo. 2010. *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Gómez de la Serna, Ramón. 2001. *Greguerías*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Sancho, Marcos y Jorge Grau Abalo. 2006. *Dolor y sufrimiento al final de la vida*. Madrid: Arán.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos / Envió Editores.
- Hernández, Carmen. 2006. *Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino; Una visión del arte contemporáneo*. Caracas: Monte Ávila.
- Huizinga, Johan. 2001. *Homo Ludens*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Ingouville, Francisco. 2001. *Del mismo lado*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Vervuert: Iberoamericana.

Cuando un autor se repite, deberán ingresarse tres rayas (—) seguidas de un punto. En PC: la raya se la ingresa oprimiendo “Alt Gr” + “signo menos”. En Mac: la raya se ingresa a oprimiendo “mayúsculas” + “alt” + “guion”.

Cuando se referencian varias obras de un mismo autor, estas se enlistan en orden ascendente de año. En caso de coincidir el año de publicación, se organizan alfabéticamente por su título.

La lista no debe separar los distintos tipos de fuentes, sino colocarlas todas juntas en orden alfabético, salvo excepciones fundamentadas.

- Saramago, José. 2005. "Gomaespuma - Antigua entrevista a José Saramago". Video de YouTube. <https://youtu.be/ICjEeIJY4Vs>
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo; Una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación: Una introducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Schlenker, Alex. 2010. "Cartografía visual del poder. El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones de poder/producción". En *Desenganche: Visualidades y sonoridades otras*. Coordinado por Alex Schlenker, 76-111. Quito: La Tronkal.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I; Burbujas; Microsferología*. Madrid: Siruela.
- Spence, Jo. 2005. *La práctica documental a examen: El signo como espacio de conflicto*. Quaderns Portatils 03. Barcelona: MACBA.
- Vargas, Arístides. 1991. "Francisco de Cariamanga". Manuscrito inédito.
- . (1993) 2003. "Jardín de pulpos". En *Teatro: Jardín de pulpos; La edad de la ciruela; Pluma y la tempestad*. 2.^a ed. Quito: Eskeletra Editorial.
- . (1995) 2013. "Flores arrancadas a la niebla". En *Teatro en las fronteras*. Quito: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- . (1996) 2003. "La edad de la ciruela". En *Teatro: Jardín de pulpos; La edad de la ciruela; Pluma y la tempestad*. 2.^a ed. Quito: Eskeletra Editorial.
- . (1996) 2003. "Pluma y la tempestad". En *Teatro: Jardín de pulpos; La edad de la ciruela; Pluma y la tempestad*. 2.^a ed. Quito: Eskeletra Editorial.
- . 1997. "El día que se perdió la Escopeta". Manuscrito inédito.
- . (1997) 2003. "Ana, el mago y el aprendiz". En *Tres piezas del mar*. Quito: Editorial El Conejo.
- . 1998. "Evolución formal en el teatro latinoamericano". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 275: 51-55.
- . (1998) 2006. "Nuestra Señora de las Nubes". En *Teatro ausente: Cuatro obras de Arístides Vargas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- . 1999, comp. "Ponencia: Reflexiones sobre literatura teatral de los márgenes". En *Memorias*, editado por Pablo Salgado J. Quito: Eskeletra.
- . (2000) 2001. "El deseo más canalla". En *Nuestra señora de las nubes; Donde el viento hace buñuelos; El deseo más canalla*. Madrid: Casa de las Américas.
- . (2000) 2013. "La casa de Rigoberta mira al sur". En *Teatro en las fronteras*. Quito: Fondo Editorial Casa de las Américas.

El año original de publicación de las obras se escribe entre paréntesis en el listado bibliográfico.

El título "Anexos" tiene el formato de sección principal; es decir, Times New Roman, tamaño 14, negritas, centrado y con interlineado 1,5. Inicia en página **impar**.

Anexos

Cada Anexo se introduce con la palabra "Anexo" seguida del número correspondiente y, separada con dos puntos, una descripción de sus contenidos. Tiene el formato de subtítulo (Times New Roman, tamaño 12, negritas, justificado y con interlineado 1,5).

Anexo 1: Barroco de lo ausente en “Nuestra Señora de las Nubes”



Ilustraciones de Wilson Orellana y fotografía del Grupo Malayerba.