

## EL LENGUAJE POÉTICO COMO ARMA DEFENSIVA: LA MUJER COMO MERCANCÍA EN LA OBRA DE ARÍSTIDES VARGAS

POETICAL LANGUAGE AS A DEFENSE TOOL: WOMEN AS MERCHANDISE IN ARISTIDES VARGAS' WORK

Elena Guichot Muñoz  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

La obra teatral de Arístides Vargas *La muchacha de los libros usados*, del grupo cultural Malayerba (Ecuador), dibuja el espacio de opresión en el que vive una Muchacha vendida por su padre a un militar. La intimidación de su marido/comprador anula a la Muchacha y la somete a un espacio castrador donde la menstruación será la llave de entrada a la violencia sobre su cuerpo. Solo la poesía logrará la salvación de esta mujer mercancía.

### PALABRAS CLAVES:

Arístides Vargas, Teatro, Ecuador, Malayerba.

### ABSTRACT:

The play of Arístides Vargas *The used book girl*, from the cultural group Malayerba (Ecuador), draws an oppressive space where a girl, sold by her father to a military, lives. Her husband/buyer cancels the girl and put her down in a castrating space where the arrival of menstruation will be the key input to violence on his body. Only poetry reaches the salvation of this woman trophy.

### KEY WORD:

Arístides Vargas, Drama, Ecuador, Malayerba.

*La muchacha de los libros usados* es el drama de una niña vendida a un soldado por su propia familia que no tendrá más asideros en su existencia que la imaginación poética frente a la férrea simetría del cuartel militar en el que es obligada a vivir. Esta pieza de teatro fue estrenada en el 2003 por Arístides Vargas, dramaturgo de *Malayerba*, uno de los grupos teatrales más importantes de América Latina en el rescate de la memoria, y la lucha contra el olvido de aquellas personas reprimidas por la perversidad de las dictaduras militares.

Su teatro se cataloga como un teatro de ruptura: ruptura de la racionalidad, de la cotidianidad, ruptura del discurso o de las "coherencias imaginarias" (Vargas, 2006: 3). En este plano "roto" el personaje se libera de sus ataduras y ejerce el poder de la palabra, vetada o limitada en su realidad objetiva. La protagonista, una "muchacha" sin nombre, aparece dando indicaciones a un interlocutor invisible que se dedica a "anotar" su esbozo de biografía. La muchacha decide evocar los recuerdos de su vida, pues invocar le parece imposible por "falta de transparencia" (Vargas, 2006: 82). Como vemos, el juego de palabras y el humor irán de la mano de la poética del autor cuya máxima principal es: "No se puede divertirse sin subvertir ni dar a luz sin parir" (Videla). La profesión de la muchacha, vendedora de libros anarquistas, también resulta ridícula debido a que en ningún momento de la obra se explica el origen de esta vocación, y se desdibuja constantemente porque ella tiene una manía que le acompaña durante toda la pieza: siempre duda de su propia verdad. En su presentación advierte de que hablará de ella en tercera persona, para dotarse de toda la objetividad necesaria que revele la clave de su vida: la falta de libertad; y en una retorcida vuelta sobre sí misma se pregunta: "¿Entonces, qué sentido tiene contar una historia? La respuesta ofrece la filosofía de las creaciones colectivas del grupo: que la vida sobreviva como una imposibilidad, ¿anotó?" (Vargas, 2006: 82). La oralidad filtrada por lo escrito en el discurso ficticio, y devuelta a lo oral en el formato teatral permite la liberación del discurso de la opresión, un paso previo a la emancipación. Por ello, las acotaciones iniciales son las siguientes:

Toda la obra transcurre en un lugar opresivo, relacionado con la disciplina del mundo militar. Es un espacio neutro que se transformará en diferentes espacios, bar, casa, calle, etc., sin romper la atmósfera de un espacio simétrico. Allí la luz iluminará, por momentos, escenas relacionadas con este testimonio. Los personajes entran y salen, según son convocados por la Muchacha, desde la oscuridad de estos lugares. La Muchacha siempre hablará con alguien que no se sabe quién es (Vargas, 2006: 81).

La protagonista construirá su historia partiendo del dibujo de estos personajes que han formado parte de su vida, aunque les imponga la distancia oportuna como para sobrevivir. Como en el juego de las sillas, en la propuesta escénica de *Malayerba* los personajes están sentados y una actriz, Charo Francés, caminaba alrededor de ellos.

Entonces, los personajes comienzan a accionarse corporalmente desde su lugar, pero la voz viene de la actriz del exterior, creando así una especie de teatro de marionetas (de hecho los personajes poseen máscaras que cubren su rostro, excepto la muchacha)<sup>1</sup>. Juan Lautaro Veneziale, en su tesis *Indagaciones poéticas en la dramaturgia de Aristides Vargas, lo dual como eje estético*, parte del concepto de “reglas de juego” para desentrañar las características principales de la obra de este autor argentino. El juego concebido como “un paréntesis lúdico de la realidad” (Veneziale, 2014: 9) es lo que permite a los personajes de la obra de Vargas sobrevivir en el mundo que le han ofrecido. Siguiendo este hilo argumental extraído de las teorías de Wittgenstein, Veneziale define el arte como “un juego del lenguaje legitimado por la cultura”, por tanto, en este espacio se puede ejercer la legítima defensa, o al menos el legítimo testimonio, de las voces oprimidas en la Historia Oficial, en este caso de América Latina. Este continente, desprovisto en muchas ocasiones de un gobierno legítimo, ha echado mano de las manifestaciones culturales para poder ejercer su derecho a la expresión, a contar su historia, a librar su batalla contra la pérdida de los derechos humanos, aunque hay que advertir que actualmente encontramos países como Honduras en los que ni siquiera les permiten libertad en el arte, ya que clasifican las manifestaciones artísticas en contra de sus dictámenes como “terrorismo cultural” (esto convierte el arte en un juego no legítimo, y por tanto, fácilmente punible). Para la Muchacha la Historia con mayúsculas no tiene razón de ser ya que “todos los libros del mundo son historias de amor, desde el libro sagrado de los muertos hasta el Manual de Carreño, todos historias de amor” (Vargas, 2006: 34).

Continuando con este espíritu lúdico, la Muchacha divide su drama en varios libros que va anunciando, y decide dedicar el primero a sus progenitores. Su padre, cuyos apelativos más usuales son “tronco primordial, soberano, jefe, autoridad, patrón”, se dedica a comer animales, principalmente pájaros y gatos, y su hija lo define por su hambre voraz: “el hambre de mi padre es más grande que mi padre y más inteligente, el hambre gobierna a mi padre como una dictadura” (Vargas, 2006: 84). La madre es un ser pálido, lleno de terror, que ya se disuelve ya se enloquece ante la tortura del padre:

Mi madre. (Pausa, aparece la madre) Mamá, te toca... /Estoy atrapada. /¿Qué? / Estoy encerrada. /Mamá... /En la sombra de tu padre... /¿Por qué? /¿Por qué, qué? / Por qué cuando te digo mamá no hay correspondencia entre la palabra mamá y la imagen mamá; lo normal es que todo lo que se pueda abrazar sea una madre... (Vargas, 2006: 84).

Cada personaje tiene unos minutos para decir “su verdad”, y pasamos al libro número dos donde tras la introducción, la Muchacha nos cuenta cuál será el rol que

<sup>1</sup> Se puede visionar la puesta en escena en el catálogo de Hemispheric Institute de la Universidad de Nueva York: <http://hidvl.nyu.edu/video/000552447.html>

le han asignado: “El papel de la heroína en la novela clásica” (Vargas, 2006: 88). La escena que sigue es un monólogo donde “el hombre del bar” insulta a la Muchacha por su silencio, la tacha de “tonta” mientras que una pareja se besa a su lado. Ni la Muchacha ni los enamorados tendrán su aceptación. Esta escena de exabruptos en la que se define la acción de besar con la de “escupir en la boca del otro, es como quedarnos callados con dos lenguas en la garganta” (Vargas, 2006: 83) es la única en la que aparece una aproximación al amor, y abre las puertas al siguiente libro: el enigma y la mercancía. El coronel Urtecho<sup>2</sup>, futuro esposo de la muchacha, pide al padre hambriento que le venda a su hija, mientras que esta radia la transacción como si fuese una subasta. Finalmente llegan a un pacto sobre la mercancía: la vende pero no podrá usarla hasta dentro de dos años (Vargas, 2006: 85), pues tiene un “misterio por liberar” (Vargas, 2006: 94), el tabú más largo de la historia: la menstruación. Los eufemismos de la menstruación se repiten a lo largo de toda la obra: “el misterio de la sangre”, la “mancha”, medirá el momento en que el coronel pueda violar a su propia voluntad a su mujer. La muchacha da el epílogo a la escena: “La transacción termina, la mercancía cambia de dueño. El enigma desaparece. La carne humana se vuelve cosa, cosa seca” (Vargas, 2006: 94).

A partir de esta escena la vida matrimonial de la muchacha se convierte en un diálogo de besugos regido por las constantes indicaciones de su marido sobre lo que es “correcto” o “afirmativo”. La vida conyugal se tiñe del militarismo aprehendido por Urtecho, y la Muchacha entiende que debe convocar al Amor con sus palabras aprendidas en los libros usados que vendía y profiere al coronel insinuaciones salvajes y cómicas como “¡Entre sin golpear!, ¡Ajústeme las clavijas! Córteme la yugular, Entre a mis pliegos primordiales” hasta que el marido la ataja diciendo: “Te he dicho que no puedo /¿Por qué? / Hasta que sangres” (Vargas, 2006: 98).

La protagonista siempre va a contestar a esta norma de la misma forma a lo largo de toda la obra: “¡Maldito lugar donde la sangre no nos indigna!” (Vargas, 2006: 98). La sangre adquiere dos significaciones distintas: la sangre de la menstruación, que al fin y al cabo, es un signo de fertilidad que lleva a costas como un castigo la Muchacha, y la sangre vertida en los conflictos bélicos, como un símbolo del aniquilamiento trivializado, y personalizado en la figura del coronel; la sangre fría: “Me gusta correr, no lo niego, ¿correcto? correcto; correr porque los sentidos se obstruyen y la sangre se posesiona del cuerpo, es el imperio de la sangre y la sangre no piensa” (Vargas, 2006:109). Aristides Vargas de esta manera hace una doble denuncia: la violencia frente a la mujer ante su frontera de niña a objeto de uso debido a la llegada de su menstruación, y la violencia del ejército dictatorial que utiliza la violencia, la amenaza

<sup>2</sup> Este nombre puede no ser casual pues coincide con el nombre propio del autor vanguardista nicaragüense que escribió Paneles del infierno en 1981, poema largo dedicado a la Dirección Nacional del Frente Sandinista. Quizás sea un guiño cómico del dramaturgo.

de muerte, como eje estructural de la vida. En un principio, la actitud inocente de la protagonista se comprende por su ansia de una experiencia calcada de la de aquellas heroínas como Emma Bovary, Jane Eyre o Ana Karenina, que se preguntan justamente como ella: “Quiero saber por qué lo que pienso del amor es más hermoso y diverso que el amor” (Vargas, 2006: 100). Pero a medida que la obra se desarrolla, la voz de la Muchacha pierde presencia, y a la mitad de la pieza opta por el silencio ante la autoridad del marido. Los entrenamientos prusianos que relata el coronel llevados hasta el absurdo traducen con sarcasmo esa intención de manipular su cuerpo tal y como trata de manipular el alma de la Muchacha: “la lógica del poder se modifica para dar paso al cumplimiento de los objetivos de las fuerzas de combate sobre las necesidades reales de la población” (León-Escribano, 2008: 75). Como en un experimento científico, el marido reconoce el estado que ha alcanzado tras la insensibilización generada por la violencia del conflicto bélico:

ahora, por más que tomo helado de guayaba, no siento su dulzura mezclarse con mi sangre; es estúpido ser vecino de algo tan sencillo y agradable y que esa vecindad no nos toque, no se mezcle con nosotros, podemos ser vecinos de los sentimientos más hermosos, pero estos sentimientos nunca se mezclarán con nuestra sangre porque nuestra sangre ha sido programada para otra cosa. Puedo llorar, pero es solo una mecánica, un plagio de alguien que hace años lloraba con convicción... (Vargas, 2006: 110)

Esta afirmación insiste en la vacuidad del personaje, la máscara hueca que resulta de un proceso de esterilización programado por el estado militar ya que “la subjetividad de los personajes está impresa la idea de un presente vacío y de un pasado lleno” (Veneziale, 2014: 93). Tras esta confesión llega la escena climática, la hora de “la revelación de la sangre” traducida con irónica poesía de la siguiente forma: “la sangre y la inocencia: dispositivo visual sobre el por qué las mujeres sangramos analogías” (Vargas, 2006: 110). El autor resuelve con más poesía este proceso: la muchacha va a expulsar objetos, pájaros, prendas de vestir, todo aquello que recuerde la inocencia de una niña que debe aparcar su imaginación, su recuerdo libresco del amor, y enfrentarse a la violencia del marido; por ello huye hasta que es atropellada por un autobús, y lo risible y cómico regresa, permitiendo que “la emotividad no rebase el límite ni enajene la razón última de su discurso” (Vargas, 2014: 8), permitiendo el efecto de distanciamiento brechtiano que previene, tal y como advierte Vivian Martínez, contra “la sensiblería inoperante” (Vargas, 2014: 8):

Anote: mi marido quería poseerme y yo preferí que me poseyera un autobús, mi romance con el micro fue duro; (Pausa) esa es la razón por la que el autobús sigue intacto y yo estoy aquí destartalada, desorganizada, desparramada... El Hospital Central es rectangular, el pabellón de enfermos terminales es rectangular, el cuartel matrimonial es rectangular, el cuarto donde mis padres se aman y detestan es rectangular, el deseo de mi marido es cuadrado. Eso se llama un sentimiento

diferente (...) Anote: me estoy poniendo fea con todos mis huesos desordenados ¡Oiga, enfermera, por favor organíceme, así... así... un golpe seco! (Vargas, 2006: 111)

La violencia hacia sí misma como última aplicación del control y el castigo al que está sometida desde su nacimiento, la conducen a un nuevo lugar, a un nuevo encierro; porque la Muchacha ni siquiera puede permitirse la voluntad de acabar con su vida (“La caja debe estar herméticamente cerrada, que nadie toque tu silencio” (Vargas, 2006: 113)). En esta atmósfera opresiva, la muchacha que “tiene entre catorce y cincuenta y cuatro años” (Vargas, 2006: 81) comienza a darse cuenta de su estado dividido: su otredad manifiesta. Hacia el final, vamos percibiendo que la narradora cuenta la historia de aquella muchacha que fue: “a la inmensa muchacha que fui y que ahora soy inalcanzable” (Vargas, 2006: 82) desde esa identidad fragmentada que surge de la dependencia simbólica, de “la mirada masculina que juzga y el cuerpo femenino que asume” (Falconi, 2012: 47). Esos “huesos desordenados” que le afean no son más que un cuerpo ajeno, sometido a reglas creadas por los demás, pero su lado “enfermo” es el que acabará salvándola de esta distancia:

Anote, aunque no entienda, anote: clínicamente mi cuerpo se recupera. Anote: tengo dos brazos, dos piernas, dos ojos... todo de dos en dos, así está planificado. El período de observación se acaba y él vendrá a buscarme... Clínicamente él podrá hacer uso de mi cuerpo, así está planificado, del lado sano de mi cuerpo (Vargas, 2006: 113).

La Muchacha empieza a ser consciente de la escisión de su cuerpo, y comienza entonces a recuperarlo, comenzando por su voz. La pieza de teatro se convierte así en un lugar para denunciar, para “librarse” de una historia a partir de la catarsis del relato, ya que “las mujeres son doblemente victimizadas: cuando ocurre la agresión y cuando se debe relatar el hecho” (León-Escribano, 2008: 80). *Malayerba* universaliza este drama a partir de un teatro lleno de violencia sobre el texto, de incursiones poéticas que se confunden con la esencia terrible de la anécdota, con metáforas cargadas de un lirismo que hace daño. Este drama entronca con la narrativa de uno de los autores ecuatorianos que ha trabajado el tema de la violencia hacia la mujer con más sensibilidad: Pablo Palacios. Este autor crea un lenguaje muy original en cuentos como *La doble y única mujer* a principios del siglo XX y se define su mensaje como una “paloma verbal” (Jitrik, 2000:405 ctdo. en Falconi, 2012: 42 ) pues aparenta ser escrito desde la lejanía, la extrañeza y la incertidumbre”, pero tal y como arguye López Alonso en referencia a Palacios más que un signo de mansedumbre lo que encontramos es una estrategia “como una defensa al pánico” (Véase Falconi, 2012: 42), que aun plagada de poesía rezuma violencia por todas sus palabras y sus silencios. En Ecuador, país donde reside Arístides Vargas desde hace más de 30 años, se constituyó el grupo teatral *Malayerba*

con una herencia similar, como defensa al pánico a través de la verdad más humana, aquella verdad por la que el autor argentino tuvo que huir de su país natal, amenazado por sus ideas políticas en 1975. Contradiendo esta huida, y de la mano de Charo Francés, co-creadora de *Malayerba* y, podríamos decir, co-autora de estos textos, estos artistas se nutren de textos orales que extraen a veces de sus laboratorios pedagógicos en Quito, y sacan personajes femeninos de extraordinaria grandeza como las mujeres de la familia del realismo mágico de *La edad de las ciruelas*, las señoras que piensan en voz alta en *De señoritas y esclusas*, las amigas exiliadas que debaten con el perro de Buñuel en *Donde el viento hace buñuelos*, o la abuela de la Plaza de Mayo de *Instrucciones para abrazar el aire*, obras que se pueden encontrar en el volumen titulado *Teatro en las fronteras* publicado este mismo año. Todas estas mujeres que fueron y son niñas, como la Muchacha con mayúsculas, ya crecidas se convierten en narradoras. Ellas son las que les piden a los autores y autoras que “anote, aunque no me entiendan”:

Anote: hablaré de mí como si se tratara de ella, o hablaré de ella como el rodeo necesario para llegar a mí; entonces, le diré, me diré: nunca más dejes que te griten: ¡Come o te muelo a patadas!, o ¡Saca ese asqueroso gato de la casa o lo meteré en el inodoro! La escuela primaria fue la primera advertencia: ¡Mira pequeña cretina, aquí estás sola y no necesitas ir al cine para sentir terror! (Vargas, 2006: 113)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Falconí, D., “Pablo Palacio: la violencia corporal sobre las identidades imposibles en la zona de los Andes” [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 39-56, (2012) [Fecha de consulta: 01/12/14], [http://www.452f.com/pdf/numero06/06\\_452f-mono-diego-falconi-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-diego-falconi-orgnl.pdf)
- León Escribano, C., *Pensamiento iberoamericano*, Nº. 2, 2008 (Ejemplar dedicado a: (In) Seguridad y violencia en América Latina: un reto para la democracia), pp. 71-91.
- Vargas, A., *Teatro Ausente: Cuatro obras de Aristides Vargas*, BPR Publishers, 2006.
- Vargas, A., *Teatro en las fronteras*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.
- Veneziale, L. J., *Indagaciones poéticas en la dramaturgia de Aristides Vargas: lo dual como eje estético*, 2014, Tesis de Grado de la Universidad de Río Negro. Escuela de Humanidades: Licenciatura en Arte Dramático (San Carlos de Bariloche, Argentina).
- Videla, Enmanuel, “Entrevista a Aristides Vargas”, *Agencia Universitaria de noticias y opinión de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora*, 07/08/2012 [Fecha de consulta: 12/10/2014], <http://auno.org.ar/article/aristides-vargas-uno-de-los-principios-del-teatro/>