Entrevista de **Miguel Ángel Giella**

Arístides Vargas

«Yo trabajo sobre obras inacabadas…»



Arístides Vargas nació en Córdoba, Argentina, en 1954. Con veinte años se exilió a Ecuador. Junto con la actriz española Charo Francés fundó, en 1979, el Grupo Malayerba, donde además de actuar y dirigir espectáculos comenzó a investigar la escritura dramática como respuesta a la necesidad de conformar una dramaturgia que expresara los intereses específicos de la formación. Ha escrito numerosas obras de teatro, entre las que se encuentran *La edad de la ciruela, Donde el viento hace buñuelos, Pluma, La razón blindada, Nuestra señora de las nubes.* De la puesta de esta última, y de la actuación a cargo de Charo Francés y Arístides Vargas, señalamos, en otro lugar, que «el carácter intimista de la pieza se concreta en la brillante interpretación de los dos actores, que desarrollan una técnica teatral basada en una gran precisión de gestos, movimientos y desplazamientos. El espectáculo es una llamada a la solidaridad con todos aquellos que, por razones ajenas a su voluntad, se han visto obligados a abandonar su tierra». La mayoría de sus textos giran alrededor de la solidaridad, el exilio y la memoria. Sus obras han sido traducidas al inglés, portugués, francés e incluso euskera. Universidades de Alemania, Estados Unidos, Puerto Rico y España estudian la propuesta poética de su dramaturgia. En 1997 recibió el *Premio Nacional de la Cultura de Ecuador.* Asiduo invitado al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, es allí donde tuvo lugar el 23 de octubre de 2008 la siguiente entrevista.

MIGUEL ÁNGEL GIELLA. *Flores arrancadas a la niebla* se presentó aquí en Cádiz por el grupo Albanta Teatro. Al mismo tiempo, la editorial Artezblai acaba de editarla junto con *La exacta superficie del roble.* ¿Me puedes comentar estas dos obras, sobre todo en lo referente al proceso de escritura?

ARÍSTIDES VARGAS. *Flores arrancadas a la niebla* es un texto que escribo a mediados de los noventa, aunque lo empiezo a pensar antes. El proceso de escritura de esta obra fue una manera de ir repensando el exilio como tema, aunque no lo tenía muy claro. Muchas veces uno escribe a distancia de lo sucedido. Lo que pasó en los setenta, debido a un proceso de maduración, me llevó a poder escribir recién algo sobre esas vivencias en los noventa. En *Flores arrancadas a la niebla* ya se pueden vislumbrar dos textos posteriores que tuvieron gran difusión y, felizmente, son muy representados en Latinoamérica. Uno es *Nuestra señora de las nubes,* y el otro, *Donde el viento hace buñuelos.* Conjuntamente con esas dos obras, *Flores arrancadas a la niebla* conforma una especie de trilogía sobre el exilio. Descubrí, en esta última, una suerte de escritura fragmentada, no como una postura estética, no como parte de nuevas tendencias dramatúrgicas, sino porque, de alguna manera, me sentía fragmentado; a menudo las obras son mis espacios interiores, mis sentimientos o mi manera de estar en el mundo. En *Flores arrancadas a la niebla* los personajes están viajando, aunque no se sabe si realmente llegan a viajar o todo transcurre en la imaginación de ellos. Este juego que inicio en esta obra se fue profundizando en obras posteriores. Entiendo la escritura como una manera de pensar y pensarme. Esta obra la escribí y la guardé.

M. A. G. ¿Por qué?

A. V. Porque nosotros, la gente de teatro, somos muy creyentes en cosas exotéricas… Cuando, por ejemplo, un actor se cae en un ensayo pensamos que eso trae mala suerte…, o cuando una actriz sufre un percance pensamos que esa pieza no va a funcionar…, que hay que esperar; todo lo entendemos a partir de mensajes con una raíz bastante misteriosa, cuando no ingenua. A mí me gusta eso, pensar la vida como una serie de presagios… Lo que sucedió fue que una de las actrices con la que yo trabajaba entonces tuvo un accidente; durante la obra, uno de los personajes toma la determinación de cortarse una pierna como metáfora del que decide quedarse en un lugar… Esto es en el campo de la ficción, pero en el campo de la realidad sucedió que la actriz se rompió la pierna y yo decidí no hacer la obra.

M. A. G. Entonces, dejaste la obra ahí…

A. V. Sí, dejé la obra ahí…, suspendida. Hace un tiempo vi a dos actrices (Charo Sabio y Ángeles Rodríguez) en Los Ángeles haciendo un texto *(Celeste Flora).* Yo no sé por qué razón asocié a esas dos actrices y lo que me estaban contando —y, si tú quieres, la atmósfera un tanto sombría de la obra— a aquel texto que había escrito, y se lo dije al director, que era Pepe Bablé. Le comenté que tenía un texto desde hacía varios años y que lo que ellos habían hecho me recordaba de alguna forma lo que yo había escrito. Se lo mandé y me contestaron que lo querían hacer, por lo que yo me desprendí del texto para que a mí no me sucediera nada. Pepe lo ha montado, las actrices lo han hecho y no les ha pasado nada…; por lo tanto el texto ha sido exorcizado…, y yo también.

Porque nosotros, la gente de teatro, somos como muy creyentes en cosas exotéricas… Cuando, por ejemplo, un actor se cae en un ensayo pensamos que eso trae mala suerte…, o cuando una actriz sufre un percance pensamos que esa pieza no va a funcionar…, que hay que esperar; todo lo entendemos a partir de mensajes con una raíz bastante misteriosa, cuando no ingenua.

M. A. G. El otro texto que aparece en la misma publicación, *La exacta superficie del roble,* ¿de cuándo es?

A. V. Es una de las últimas obras que he escrito. Comenzamos el proceso el año pasado, en el 2007, y lo concluimos en enero del 2008. La hizo un grupo vasco llamado Kukubiltxo. Ante la pregunta sobre la interculturalidad y el encuentro de culturas diferentes preferí no responder intelectualmente, ni siquiera recurriendo a los libros. Decidí ir con Charo Francés al País Vasco y emprender una aventura teatral que se transformó en *La exacta superficie del roble.* Inventé un personaje, una muchacha ciega, Saioa, que lleva a cabo un viaje desde la periferia hacia el centro de la ciudad. Es un viaje del conocimiento, un viaje iniciático que yo en lo personal realizo para conocer la cultura vasca. Es decir, cómo conocer y asumir o dejar que otra cultura te invada, que irrumpa en tu forma de mirar el mundo, incluso tu manera de escribir. Ese es el viaje que inicia este personaje y que es el viaje personal mío. Me interesó mucho el elemento de la ceguera como fundamental para explorar el universo a través de otros sentidos que no fueran únicamente el racional. El proceso de escritura en este caso fue elaborado a partir del trabajo con el grupo vasco. A medida que hacíamos la obra, avanzábamos sobre ciertas preguntas, íbamos realizando ejercicios en el campo de la puesta y en el de la actuación y yo, a la vez, realizaba un ejercicio de dramaturgia a partir de esos materiales. Así se fue conformando esta obra, cuyo soporte estructural es un cuento. Como un cuento maravilloso muy al estilo del formalismo ruso, especialmente a partir de las

Muchas veces la mirada externa certifica o dignifica cosas que en tu cotidianidad te parecen obvias; esa mirada externa es interesante a la hora de escoger un discurso de imágenes que están relacionadas con la puesta en escena y sobre las cuales se sustenta el mundo de la obra.

funciones del cuento de Vladimir Propp. Es una fábula o un cuento alrededor de la identidad.

M. A. G. ¿Cuándo se estrenó?

A. V. Se estrenó en euskera *(Haritzaren azalera zehatza)* el 29 de febrero de 2008 en la sala Zornotza Aretoa de Amorebieta-Etxano; y en español, el 12 de julio, también de este año, en el Antzoki Zaharra de Donostia. Los actores trabajan en las dos lenguas.

M. A. G. ¿Cómo fue la recepción?

A. V. La gente salía muy emocionada, muy conmovida tanto por lo que se decía como por las imágenes…

M. A. G. ¿Qué imágenes mostraba la obra?

A. V. Las imágenes recogían la cotidianidad de lo que Charo y yo habíamos visto en el País Vasco. Siempre es una mirada externa. A menudo sucede que cuando estás en un lugar tú no ves lo que ven los otros, los que vienen de fuera. Muchas veces la mirada externa certifica o dignifica cosas que en tu cotidianidad te parecen obvias; esa mirada externa es interesante a la hora de escoger un discurso de imágenes que están relacionadas con la puesta en escena y sobre las cuales se sustenta el mundo de la obra. Esas imágenes están muy conectadas con el mundo vasco. Yo me dejé influenciar por los mitos de esa cultura y por la mitología que de alguna forma se manifiesta en la cotidianidad de la gente vasca. De todas maneras es una mirada externa con una ejecución interna, porque ellos sí son vascos. A mí eso me parece extraordinario hacerlo como experiencia, sobre todo en una contemporaneidad donde se habla de mezclas de cultura, de híbridos culturales, de interculturalidad; pues bien, decidimos pasar a la acción y no hablar tanto y asumirlo prácticamente con todos los riesgos que ello implica. Porque en este caso fue una experiencia feliz, pero reconozco que hay muchos riesgos a la hora de hacerlo. Como no tengo un sentido de pertenencia muy arraigado ni como autor ni como actor, y formo parte de un grupo que es como nómade, errante, trabajé de manera intensa sin el prejuicio de venir de otra cultura. Mucha de las cosas que hago se sitúan en una no espacialidad o en un no lugar preciso, que es también una recurrencia de carácter literario. ¿Por qué digo esto? Lo digo porque de pronto sí existe un lugar preciso… Para mí el País Vasco no es un paisaje, son unas personas…, los países son seres humanos y es pertinente hablar de ellos. Los paisajes poco importan; lo que importa fundamentalmente son los seres humanos. Y eso lo hemos aprendido viajando.

M. A. G. Tú eres actor y director teatral. ¿Cuál de los dos prevalece en el momento de escribir una obra?

A. V. Cuando estoy escribiendo, solo soy autor, y cuando asumo la dirección procuro ser director, es decir, no leerme como un plan previo, sino como una posibilidad de puesta en escena. A la hora de escribir no tengo ningún plan, aunque sí tengo imágenes, por supuesto; todo el mundo escribe con imágenes que quisieran llevar a cabo. En mi caso trabajo con esas imágenes, pero a la hora de realizarlas me confronto con el equipo de trabajo, o sea, con las actrices y los actores, y vamos buscando, durante los ensayos, lo que no estaba en el plan, que es para mí lo más interesante; es decir, cuando tú haces algo que no estaba previsto ni en el texto ni en tus ideas sobre la puesta en escena. La puesta en escena en ese sentido va apareciendo, y se enriquece a partir de las subjetividades de las diferentes escrituras, tanto en el campo actoral como en el escenográfico o en el musical. Yo me traiciono constantemente; a veces trabajo una obra, como es el caso de *Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes,* que se ha visto en este festival, y la sigo escribiendo, es decir, la he hecho hace un año y la reescribo, y voy cambiando partes y trastoco las escenas, porque para mí es un juego más cercano a la artesanía, al trabajo artesanal, que al teatro y a la producción teatral. Pienso que eso convierte las obras de Malayerba en muy escurridizas para ser analizadas, porque la misma obra que tú analizaste ahora, puede correr el riesgo de que la veas de aquí a un tiempo y que ya sea otra. Es un juego, y yo juego a eso, y voy cambiando, y depende mucho del humor, de cómo me levante, de lo que haya leído, de las intuiciones… Yo trabajo sobre obras inacabadas, con el sentimiento de que no están enteramente terminadas…, y muchas veces le paso al público el final y le digo… termínala tú…, y en ese juego la obra se vuelve muy dinámica. ■

Visita nuestra web
www.aat.es