

Instrucciones para abrazar el aire de Arístides Vargas: teatro y memoria

Marita Foix

AICA / CCC

Arístides Vargas

Arístides Vargas (1954) nace en Córdoba, vive en Mendoza hasta su exilio en 1976. Primero va a Perú y luego se establece en Quito, Ecuador, donde funda el grupo Malayerba. Recién en los 90 comienza a escribir sus propias obras. Es dramaturgo, actor y director.

Los hechos

Un hecho trágico ocurrido en noviembre de 1976 en una casa de la ciudad de La Plata es la reconstrucción poética que Arístides Vargas nos presenta.

La casa¹, construida en 1945, en la calle 30, en el 1134, entre 55 y 56, estaba ubicada en un barrio de las afueras La Plata, calle de tierra en aquel momento. Allí vivían Daniel Enrique Mariani y Diana Esmeralda Teruggi junto a su pequeña niña de tres meses, Clara Anahí Mariani, nieta de Chicha Mariani, la abuela fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo. En la parte trasera había un limonero y luego el galpón donde criaban conejos blancos de buena raza. Preparaban los conejos en escabeche con una receta que Chicha había dado a su hijo. Querían producir escabeche en

¹ Todos los datos sobre la casa y sus ocupantes pertenecen al libro: Ramos Padilla, Juan Martín, 2006, Chicha, La fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, Dunken, y Paineira, Lalo, 2006, Dar la vida. La resistencia de la calle 30, La Plata, De la Campana.

cantidad y así crear una industria para dar trabajo a los desocupados que vivían en el barrio. Más atrás había un muro donde parecía terminar la casa, pero no era así. Un compañero ingeniero había construido una pieza oculta que se abría mediante un mecanismo muy original: allí estaba la imprenta de la organización Montoneros donde se editaba la revista *Evita Montonera* y otras publicaciones donde se denunciaban las desapariciones y las torturas.

Chicha Mariani tiene 91 años, en ese momento tenía 53 y vivía pendiente de su nieta Clara Anahí Mariani. El 24 de noviembre de 1976, Chicha esperaba para después de almorzar a Diana y a Clara Anahí en su casa. Diana preparaba milanesas antes de ir a lo de Chicha.² En la casa había cuatro compañeros militantes: Roberto César Porfidio, Daniel Mendiburu Eliçabe, Juan Carlos Peiri y Alberto Oscar Bossio. Daniel Mariani no estaba porque había ido a Buenos Aires.

La casa fue atacada en ese momento con más de 200 personas armadas con armas de todo tipo, granadas, tanquetas, helicóptero que sobrevolaba la zona. Los principales jefes de la Dictadura estaban allí.³

Diana cayó muerta “junto al limonero del patio”⁴ y cubrió a su hija con su propio cuerpo. Todos murieron tratando de guarecerse en distintas partes de la casa que fue destruida en gran parte. El ataque duró tres horas.

Otro dato que luego es importante para la puesta en escena de Vargas: los vecinos aplaudieron a los militares asesinos.⁵

Estos hechos fueron narrados por Chicha Mariani a Arístides Vargas y, si bien, él cuenta que, en principio, iba a escribir sobre la

² Este dato es importante dado que se menciona en la puesta de Arístides Vargas.

³ La nómina figura en Ramos Padilla, Juan Martín, págs. 50 y sigs. También los testimonios.

⁴ Las comillas son porque figura en el texto de Arístides Vargas.

⁵ Ramos Padilla, op.cit, pág 53.

casa, termina escribiendo sobre Chicha y su marido y la desaparición de su nieta que está metafóricamente “en el aire”.

Este encuentro entre Chicha y Arístides marca un teatro de la postdictadura que va delineando una temática obsesiva en Vargas: memoria y exilio.⁶

Dramaturgia y puesta en escena

Arístides Vargas y Charo Francés hicieron tres puestas de esta obra durante el 2013 y 2014.⁷ La primera en el Centro de la Memoria Haroldo Conti donde Arístides, acompañado por Horacio Rafart del grupo La Cuarta Pared de La Plata comienza relatando cómo, recorriendo “La Plata con mi amigo Horacio” conoció lo sucedido en la casa de la calle 30, ya emblemática y allí se encuentra con Chicha. Este es el paso de la realidad a la ficción, como él mismo lo afirma en la rica entrevista que le hice en diciembre del 2013. Arístides dice: “apago la realidad” y comienza la obra..

Instrucciones para abrazar el aire es una manera de invocación a los muertos vivos, a los desaparecidos en una metáfora que se despliega con una dramaturgia llena de implícitos donde los personajes son: ella y él, cocinera y cocinero, vecina y vecino. Dos actores que se desdoblaron en tres parejas de personajes. La didascalia del comienzo indica:

⁶ Arístides Vargas (1954). En 1976, la Dictadura interviene la Escuela Superior de Teatro. Comienza la persecución que incluye a actores y actrices. La represión golpea con dureza al grupo Arlequín, que integra Arístides y que dirige Ernesto Suárez. Se encarcela a varios de sus actores. En lo personal, su hermano Domingo Chicho Vargas, es encarcelado en el penal de Rawson durante ocho años. Arístides parte a un largo exilio.

⁷ Luego en el CELCIT también en el 2013 y finalmente en el Festival de Teatro Latinoamericano del Teatro Nacional Cervantes en el 2014.

La acción de la obra transcurre en tres espacios: el espacio de ÉL y ELLA, el espacio de los COCINEROS y el espacio de los VECINOS. A partir de la escena doce, estos tres espacios se fundirán en uno al igual que las temporalidades.

En el espacio escénico, una escenografía simple con una larga mesa con mantel blanco, llena de verduras, condimentos, utensilios varios de cocina, donde se sientan los cocineros con su delantal y su sombrero blanco. Atrás, en un lienzo la figura de un árbol que es el limonero de la casa. Tiene una particularidad: está invertido. Más adelante los actores llevarán en sus manos casitas con luz que irán colgando en cuerdas sobre el escenario.

La gran protagonista es la casa.

Así con una tierna escena de dos ancianos, ÉL y ELLA comienzan un diálogo interminable: “todos los días nos levantamos ella y yo, y nos contamos la misma historia”. Son en realidad Chicha y Enrique José *Pepe* Marini que, quieren recordar y a veces pueden y otras no.

Los hechos se van sucediendo con alusiones a distintos espacios y tiempos. ÉL y ELLA dialogan y reflexionan. Desde el primer momento aparece el tema de la memoria: lo doloroso de recordar y no querer recordar.

No falta el humor que aparece en el diálogo entre los cocineros, si bien retoman algo del diálogo de los personajes que hablaron con anterioridad, se introducen temas referidos a distintas comidas y también el cine como cuando el cocinero menciona a Bergman y la cocinera cree que es Batman. Otras veces es Kurosawa el mencionado, con la humorada del cocinero de que la cocinera puede confundirlo con una moto. Las pequeñas peleas entre ellos por cosas intrascendentes se suceden y alternan como en la vida cotidiana. Quizás como un simulacro de la vida en esa casa de hace 37 años. Quizás para mostrar también que los militantes políticos eran personas comunes con deseos y proyectos también comunes y corrientes. Permanentemente las bromas de los cocineros aluden al lenguaje de la militancia de los 70: “yo soy una cocinera de base” (parece referirse en forma risueña al peronismo de base, agrupación de la época). Otras veces se cocina con “una de las cartas de Gramsci”, “una hoja del manifiesto comunista” y “un poquito de zumo de Lenín”.

Las conversaciones de los cocineros se ven interrumpidas poco a poco con sonidos de bala porque como dice el cocinero “hay un muro que oculta el fondo de la casa, el único detalle es que el muro suda tinta”, en alusión a la imprenta clandestina ya mencionada.

Los vecinos marcan las diferencias con estos “cocineros” que sí se acercan a los pobres: ellos, en cambio, a los pobres “no dudaríamos en gritarles: ¡¡¡Negros de mierda!!!...”.

A medida que transcurre la obra notamos que el vocabulario utilizado por Vargas muestra el itinerario latinoamericano de su exilio, donde el español adquiere características diferentes en cada lugar y que difiere del habla de los argentinos y, más aún, de los porteños. Se va delineando una cartografía donde podemos hablar de distintos teatros argentinos y distintos teatros latinoamericanos.⁸ Hay una micropoética que aparece con su singularidad y que vamos descubriendo en las obras de Aristides Vargas. Por ejemplo, Charo que es española habla de tú, pero a veces se contagia y utiliza el voseo. Esta oscilación del lenguaje, como me dijo Aristides en la entrevista, es pertinente a su texto.

Uno a otro se van pasando los conejos (que son láminas de papel en la puesta) que se van poniendo en un frasco.

Sobre la obra dice el mismo Aristides en la entrevista:

A mi afirmación de: “Los cocineros también están exiliados, de ahí no salen”. Aristides responde:

Y están entrampados como en esa temporalidad de la tragedia, él intenta huir en algún momento pero no puede huir a ningún lado, es un sentimiento de encierro de estar pegados a un momento histórico y los vecinos también están pegados a un momento histórico, están entrampados, los vecinos también están pegados a un momento histórico, temían todo, temían la situación porque era atemorizante y no se sabía muy bien por qué. El personaje que es Chicha y Él que es Enrique se exilió y yo lo digo en *Instrucciones* “yo siempre le digo que me voy a otro país.

Y agrega:

⁸ Dubatti, Jorge, 2008, *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, 1ª ed., Buenos Aires, Atuel.

Muchas de las cosas que están en la obra son el reordenamiento de la conversación con Chicha. Una conversación que se genera en el campo de lo real y que he reordenado a partir de las leyes artísticas. Entonces en el momento en que se reordena artísticamente la realidad, se desgaja la realidad, son retazos de realidad que se cuelan en el discurso artístico pero no hay un interés en reordenar específicamente la realidad.

Otro aspecto importante que señala Aristides en la entrevista:

Volviendo a la puesta, una cosa que es importantísima y que ayer alguien nos decía, otra directora de teatro de aquí de Buenos Aires, te percastaste de algo que muy poca gente se percata, cuando yo me dirijo al público ya dije que la obra tenía la estructura de la tragedia, que cuando nos dirigíamos al público éramos casi como el coro. Asumíamos el coro que en este caso no está concretado como coro, es una voz como si el coro fuera una sola voz y todos los personajes se movilizan, salvo los cocineros que están siempre en el mismo lugar, todos los otros personajes se movilizan, la heroína que sería Chicha o, como en este caso, antiheroína, adquiere la trashumancia de la heroína clásica, es decir, especialmente del teatro griego.

Como una Antígona o Edipo y hacen una trashumancia, descienden hacia la tragedia personal, con un elemento desquiciante o de locura que funciona fuera de ellos en la realidad, están enloquecidas por la realidad. Este sería un interés de un estudio de ese tipo relacionado con Instrucciones...⁹.

Otro dato importante sobre el que le pregunté fue por la música de la puesta:

Son canciones nanas, nanas vascas, siempre salvo en una que es cuando mueren los cocineros que es música de Arvo Pärt, es una música muy teatral. Momentos 1, 2 y 4 las nanas populares.

⁹ Aquí hace referencia a un libro que fue fundamental para él: Ruth Padel, *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece, elementos de la locura griega y trágica*, que cito en la bibliografía.

Son canciones grabadas del pueblo, no es una cantante profesional, es una señora que canta. Hay una que sí sabemos lo que dice que va con la niña al mercado y le cuenta a la niña que van a ir y van a comprar cosas, una canción medieval casi.

*La problemática del teatro de los muertos*¹⁰

Él: ¿Vuelve el resto de lo que somos en forma de zapato, de muñeca destripada? ¿Volverá el resto de lo que somos en forma de hijo, en forma de nieta, en forma de hija? ¿Será el resto de lo que somos materia que se podrá abrazar, enterrar, olvidar? ¿O serás para siempre aire, aire que se respira para no olvidar que en este lugar el aire está lleno de muertos. (Instrucciones para abrazar el aire).

Como señala Jorge Dubatti, el concepto de “teatro de los muertos” está en todas sus publicaciones desde el 2003 al referirse al teatro de la Postdictadura¹¹ con referencia a la dictadura argentina de 1976-1983. La presencia de los desaparecidos es continua en la escena argentina, incluso en la actualidad en el teatro de Buenos Aires. Lo que Dubatti llama “constructo memorialista” está inscripto en muchas obras del teatro argentino y en cuanto al teatro latinoamericano también ofrece las huellas de las otras dictaduras latinoamericanas.

Si aplicamos estos conceptos a la creación dramática y escénica de Aristides Vargas observamos que, no solamente en esta obra, sino en toda su producción artística están las huellas de esa “construcción de ausencia o de vacío a ser rellenado” del que habla Dubatti. Cada espectador reconstruye la memoria de los muertos

¹⁰ Seguimos los lineamientos trazados por: Dubatti, Jorge, 2014, *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*, 1ª ed., Buenos Aires, Atuel

¹¹ Dubatti, Jorge, 2014, *op.cit.*, pág. 138.

desde su propia experiencia que, aunque diferente, van señalando marcas impresas en su memoria.

Como dice Ileana Diéguez al referirse a Bruna y Oscar en *Nuestra Señora de las Nubes*:

*Estos personajes de Aristides Vargas hablan de la memoria como un espacio de ausencias, de pérdidas irrecuperables o quizás parcialmente recuperables gracias también a la invención. Así también lo manifestaba Kantor, cuando se refería a la memoria como un “depósito de cadáveres”. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos”, nos recuerda Susan Sontag.*¹²

Instrucciones para abrazar el aire escenifica la pérdida de Chicha Mariani y su marido de su hijo y nuera, cuyos cuerpos nunca fueron recuperados. Pero toda la obra alude a otra pérdida, el secuestro de su nieta que continúa “en el aire”, porque no ha sido encontrada, no ha sido recuperada. Toda la obra está centrada en estos duelos.

En este sentido, Dubatti toma la perspectiva del psicoanalista Jean Allouch para quien “la pérdida del acontecimiento se realiza sin compensación alguna, es pérdida “a secas”.¹³ Dado que: “El duelo no es solamente perder a alguien (un “objeto”, dice un tanto intempestivamente el psicoanálisis), es perder a alguien perdiendo un trozo de sí.”¹⁴

El tema del duelo se complejiza aún más en el caso de los niños apropiados por la Dictadura: Chicha tiene una nieta, Clara Anahí Mariani, a quien continúa buscando, fue robada a los cuatro meses, pero no se sabe dónde está. Sigue buscándola, puede encontrarla, la supone viva porque tiene la experiencia continua de

¹² Diéguez, Ileana, agosto 2010, *Práctica artística / Actos de duelo*, México, www.perrorabioso.com/node/2567

¹³ Dubatti, Jorge, op. cit, pág. 149.

¹⁴ Allouch, Jean, 206,2011, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, pág. 401.

la recuperación de otros nietos apropiados.¹⁵ Y éste es el drama que Aristides Vargas aborda en forma poética. Por eso resulta tan pregnante esta puesta. Drama inacabado argentino del cual el dramaturgo exiliado se siente parte. El diálogo final entre Él y Ella cierra esta pregunta sin respuesta en el marco poético que respira toda la obra:

Él: Ahora la abuela dará las últimas instrucciones para abrazar el aire.

Ella: Supe que era ella porque ella estaba en el aire, y aunque decir ella no hace que ella sea, cuando el aire huele a limón se hace ella. Él vuelve del trabajo, se sienta cansado como si tocar el chelo fuera como cortar árboles, y yo le digo: una niña que camina en el aire es el aire, ¿sabes?...

Marita Foix

enero 2015

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2009, Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo, homo sacer III, Valencia, Pre-textos.

Alcoba, Laura, 2010, La casa de los conejos, Buenos Aires, Edhasa.

Allouch, Jean, 2006, Erótica del duelo en tiempos de la muerte viva, Buenos Aires, Literales.

Arendt, Hannah, 2012, Los hombres y el terror y otros ensayos, Barcelona, RBA libros.

....., 2014, La condición humana, 8ª impresión, Madrid, Paidós Surcos.

¹⁵ Estela de Carlotto recuperó en el 2014 a su nieto Guido, algo impensable por el tiempo transcurrido. Y se siguieron recuperando nietos, ya jóvenes adultos.

Courtine-Denamy, S, 2003, Tres mujeres en tiempos sombríos: Edith Stein, Hanna Arendt, Simone Weil, Madrid, Edaf ensayo.

Diéguez, Ileana, 2013, Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor, Ediciones Documenta/Escénicas.

Dubatti, Jorge, 2014, Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos, 1ª ed., Buenos Aires, Atuel.

Padel, Ruth, 1997, A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica, Buenos Aires, Manantial.

Painceira, Lalo, 2006, Dar la vida. La resistencia de la calle 30, La Plata, De la Campana.

Ramos Padilla, Juan Martín, 2006, Chicha, La fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, Dunken.

Said, Edward W., 2013, Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales, cap. 10, Reflexiones sobre el exilio, Barcelona, De bolsillo.