

## “UN ENCUENTRO EN LA POS-GUERRA CENTROAMERICANA: ARISTIDES VARGAS Y EL GRUPO JUSTO RUFINO GARAY DE NICARAGUA”

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa1/Site%20Folder/BeatrizRizk.html>)

### **Beatriz Rizk.**

*International Hispanic Theatre Festival of Miami*

No hay duda que Aristides Vargas se ha posicionado firmemente en la vanguardia teatral latinoamericana durante las últimas décadas. Su nombre enriquece la lista de invitados de festivales nacionales e internacionales, encuentros y conferencias, y como las grandes estrellas, es solicitado por grupos tanto de este como del otro lado del Atlántico. El “negro”, como lo llaman afectuosamente sus amigos cercanos, no da abasto; además de que su capacidad de producción dramática asombra hasta a los más impávidos, teniendo en cuenta que solamente empezó a escribir a partir de 1992. Vale la pena aclarar que para la fecha ya se había forjado una carrera como director, al frente del grupo Malayerba que co-funda en 1981, en Quito, y como actor, destacándose tanto en obras teatrales como en películas. (1)

Su primera obra teatral escrita fue una versión del *Woyzeck*, de Georg Büchner, a la que le siguió *Jardín de pulpos* (1993), *La edad de la ciruela* y *Pluma o la tempestad* (1996). Estas piezas por sí solas ya habrían bastado para dejar una huella indeleble entre sus contemporáneos. Hombre de exilio—nació en Argentina y vive en Ecuador desde hace ya tres décadas gracias a la dictadura militar de su país natal durante la época—Vargas inicia a través de su dramaturgia un viaje retrospectivo ahondando en la memoria colectiva de los pueblos, y en la subjetiva del individuo, para rescatar por encima de todo el derecho de soñar con un destino mejor. En este sentido, y desde una perspectiva histórica, Vargas se coloca en una época marcada por los “pos” (pos-revolución, pos-guerra, pos-partidos militantes de izquierda, pos-utopías salvacionistas, etc.) pero no para deplorar las posibles pérdidas, sobre todo la de la inocencia, sino para engrandecer la saga de los que tuvieron fe y ya no están para que su sacrificio no haya sido en balde y por lo menos sirvan de aliciente a futuras generaciones.

En *Pluma*, posiblemente su obra más conocida y viajada, el dramaturgo ahonda en la dualidad del ser humano confrontado a llevar su carga arrastrándose por la tierra cuando sus sueños y anhelos lo llevan constantemente a levitar aunque tenga que vivir al borde del salto al vacío. Ahora, si por el otro lado representamos a Ariel, el ser alado de la “comedia” de Shakespeare, entonces tenemos que tener sustento en la tierra, que es la que a la postre nos brinda algún sentido de pertenencia. Hace algún tiempo escribía que Pluma “era la metáfora del fin del camino, del más allá del tiempo utópico” (*Posmodernismo y teatro en América Latina*, 56), pero también, y creemos que es más importante, es una parábola con la que el maestro nos exhorta a saber y poder “ver” al final del túnel, aunque sea a través de la tempestad. De paso, la relación genealógica que establece con el bardo inglés lo acompañará también a través de su extensa producción teatral.

La ambigüedad, con tremendas dosis de humor, con la que se enfrenta a toda institución consagrada, unida a una ironía con la que desarma todo modelo o patrón unidimensional para

mostrar sus contradicciones internas, ya sello innato de su dramaturgia, se dan cita en una de sus obras teatrales más reconocidas que siguen a las tres primeras, *Nuestra señora de las nubes* (1998). En ella el autor encara el “mito” del relato fundacional de los pueblos (no lejos, por cierto, del de *Cien años de soledad*, de García Márquez), dando paso a una historia oral que no sólo deviene una alternativa al relato histórico oficial, sino que hace énfasis en el carácter trashumante de todo emigrado que, para poder sobrevivir, tiene que construir e inventar una propia historia que le de sentido a su existencia ambulatoria de nómada. No es extraño que el poeta de las ausencias, de la ambigüedad y de la desubicación anímica, que resulta de ser un individuo identificado culturalmente como un latinoamericano exiliado por razones políticas, se haya interesado en trabajar con grupos locales pero bastante alejados, por cierto, de los centros del poder.

De ahí nace su asociación con grupos como La Trinchera, de Manta, Ecuador, fundado en 1982, bajo la dirección de Nixón García y Rocío Reyes, a los que lo une una relación de trabajo que se inició recién llegado al exilio, con un haber de por lo menos tres obras escritas para ellos: *El zaguán de aluminio*, *Tres viejos mares* y *Ana, el mago y el aprendiz* y otras tantas dirigidas por él, y/o por Charo Francés, su compañera de vida y de ruta teatral. Son obras / poemas, escritas a la sombra de ese mar que parece envolverlo todo y que lo insta al viaje, al parecer su implacable destino, reunidas en un mismo volumen con el sugestivo nombre de *Tres piezas del mar* (2003). Con la notable directora y pedagoga teatral puertorriqueña Rosa Luisa Márquez, para quien conjuntamente con Charo, escribió *Donde el viento hace buñuelos* (2000), en honor a una amistad que lleva dos décadas, ha trabajado no sólo en la isla caribeña sino en el recinto de su propio grupo Malayerba, en Quito, y en donde tengan lugar sus esporádicos encuentros. Por su parte, Márquez ha montado para su público *El jardín de los cerezos*, *La edad de la ciruela* y recientemente *La razón blindada* (2006). Esta última fue escrita por Aristides como homenaje a su hermano, Chicho Vargas, quien pasó varios años en prisión en la Patagonia argentina durante la dictadura. La obra es un himno a la libertad y a la creatividad de la mente humana. Utilizando la imperecedera imagen del Quijote cervantino y su fiel escudero y cómplice Sancho Panza, y haciendo acopio de las anécdotas narradas por su hermano, el autor nos regala algunas de sus mejores páginas en las que sale a flote la capacidad infinita del ser humano de crear e imaginar mundos mejores aun en las circunstancias más adversas.(2)

El encuentro con el grupo Justo Rufino Garay se dio a raíz de una gira del grupo Malayerba con *Nuestra señora de las nubes* en Nicaragua. Según Lucero Millán, quien ha estado al frente del grupo desde sus inicios en 1979, la obra los “marcó” haciendo “buena empatía” en una época de crisis ideológica que ella, sin reparos, califica como de “orfandad más absoluta” debido a la derrota sandinista por las urnas a partir de 1989. Debido a la búsqueda de un “tipo de teatro que les permitiera recuperar” el inevitable sentido de pérdida, le pidieron “atrevidamente que fueran a trabajar a Nicaragua”.(3) Vargas acepta el reto y de ahí surgirán dos obras: *La casa de Rigoberta mira al sur* (2000) y *Danzón Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor* (2003) que detallaremos a continuación no sin antes dedicar unas páginas a la trayectoria del grupo Justo Rufino Garay.

Lucero Millán con su compañero de la época, Enrique Polo, de origen mexicano los dos, llegan a Nicaragua como tantos otros artistas y trabajadores de la cultura, a apoyar la revolución sandinista. Tan sólo dos meses después de su triunfo fundaron el llamado entonces Taller de Actuación Justo Rufino Garay del sistema Sandinista de la Televisión.(4) El teatro que surge del sandinismo, apoyado por el Ministerio de Cultura e instituido no bien llegó al poder el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en 1979, dándole la espalda a la burguesía capitalina y a su manera de hacer teatro, fue a buscar su inspiración sobre todo en la escena rural al tiempo que intensificó sus esfuerzos por rescatar formas de arte popular latentes entre sus habitantes. Así

lo afirmaba el entonces Ministro de Cultura Ernesto Cardenal: “Nicaragua tenía cultura naturalmente, pero ahora tiene una cultura de signos distintos, popular. La que había antes era burguesa, elitista” (149) y así lo hicieron los numerosos grupos de teatro que surgieron tales como el Nixtayolero, radicado en Matagalpa, fundado a fines de 1979 por instancia del mismo Ministerio de Cultura, y el Teyocoyani, de León, fundado en abril de 1980, como parte asimismo de un proyecto ministerial, por mencionar tan sólo dos ejemplos entre los más conocidos.(5)

A raíz del II Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe en junio de 1983 vimos el trabajo no sólo de los dos grupos referidos antes en sus propios predios, sino una veintena de obras más por todo el país. Eran obras casi siempre de creación colectiva en las que se reflejaba la ideología del movimiento popular, que consistía básicamente en proyectar las enseñanzas legadas por el líder Augusto Sandino, en especial su patriotismo revolucionario unido a un preclaro tesón espiritual, de proveniencia sobre todo cristiana, a la vez que adoptaban en sus análisis de la situación social un nuevo marxismo, más práctico que teórico, más vivido que aprendido en los textos, desarrollado en el seno del FSLN. En este sentido, Donald Hodges ha señalado la aplicación de este sincretismo marxista-cristiano que se denominó “sandinismo” sobre todo al proponer sus líderes una explicación de los acontecimientos históricos, valiéndose para ello de los instrumentos de análisis del materialismo dialéctico, al tiempo que se incitaba al pueblo a actuar apelando a sentimientos patrióticos y religiosos (196).

Es importante señalar que de todos los temas tratados por los grupos que tuvimos la oportunidad de ver en Nicaragua, durante la gira, fue quizás el de la religiosidad popular el de mayor reiteración. En casi todas las obras que presenciábamos, la religión surgía a cada paso ya sea a favor del pueblo como guía espiritual, dejando a un lado su perenne ideología conformista para combatir de frente la opresión; u otras veces, en franca oposición a los intereses de los segmentos empobrecidos como eficaz arma contrarrevolucionaria. Lo que asombraba, en aquel entonces, era que teniendo en cuenta esta actitud de una parte del clero nicaragüense, no había disminuido el fervor general de la gente, la cual también seguía firme en sus creencias aun ante la posible secularización del sistema. No hay duda que Nicaragua, en este sentido, representó una nueva experimentación en el campo de la expansión de las ideas revolucionarias y de la utopía progresista por razón de haber abrazado la religiosidad popular. Si el proceso de concientización en otros países latinoamericanos, hasta ese momento y desde una perspectiva teórica, había consistido en vehiculizar los problemas sociales, raciales y aun étnicos a través de la dialéctica marxista, en Nicaragua se utilizaron en igual medida los principios de la Teología de la Liberación, tal como los postularon teólogos como Gustavo Gutiérrez, del Perú, con su énfasis en la “opción preferencial por el pobre” (Teología de la liberación-perspectivas 1971), a su vez nutriéndose de las enseñanzas del pedagogo brasileño Paulo Freire (1921-1997), y Camilo Torres (1929-1966) en Colombia, cuya militancia revolucionaria se constituyó en un ejemplo heroico para el resto del continente.

Ahora, es de notar, como señalamos antes y como lo advierte el teólogo Pablo Richard, quien siguió de cerca el proceso nicaragüense, que esta “religión del pueblo” podía ser un arma de doble filo, puesto que a la vez que “expresaba la protesta” concentrándose en “elementos liberadores y enajenantes”, otras veces pasaba a ser “opio”, facilitando la manipulación de la gente por parte de una clerecía reaccionaria (171). La obra *La virgen que suda* (1983), con la que inició labores el Justo Rufino Garay, enfrentó con energía esta dualidad que presentaba la religiosidad popular en el contexto de la revolución. La obra se basa en un hecho de la vida real que sucedió en Managua al comenzar la década. Un matrimonio del barrio Las Mercedes, de origen popular, tomó una imagen de la virgen y la metió en una congeladora; cuando estaba totalmente congelada la puso en un altar y obviamente al derretirse el agua la virgen empezó a sudar. El “milagro”, como era de suponerse, obtuvo gran publicidad y atrajo miles de personas.

Según la dueña de la casa, la virgen, en apariencia, sudaba de angustia por la situación del país en manos de los sandinistas. Al cabo de un breve tiempo, unos periodistas de El Nuevo Diario y el mismo grupo descubrieron la verdad y la virgen ya no sudó más. De acuerdo a Millán, el grupo eligió el tema de la religión por ser éste un aspecto “bien estratégico del pueblo nicaragüense”, amante de sus creencias, tradiciones y rituales y, sobre todo, para aclarar que la revolución no estaba en contra de la religión pero sí de los abusos que en su nombre se cometían (Wedel, 4-5). Para hacer el asunto todavía más paradójico, como señala la misma Millán, “La obra tuvo tal acogida que la jerarquía católica protestó oficialmente ante las autoridades gubernamentales por la presentación de la misma”, al punto de repartir “panfletos en las iglesias advirtiendo a los feligreses para que no la vieran” (Conferencia ofrecida en Manizalez, 2007).

El grupo continuó a través de la década de los ochenta enfrentando problemas que aquejaban a la sociedad del momento. En la obra de creación colectiva *A golpes de corazón* (1985) cuestiona cómo “los medios de producción determinan la relación de pareja”, poniendo sobre el tapete los valores propios de la revolución llevados a la intimidad del hogar; un tema por demás complicado puesto que, como bien sugiere John Beverly, la revolución no encaró la apertura de libertades e igualdad para las mujeres, a pesar de su activa participación en el movimiento. En realidad, se limitó en general a tener una actitud que el investigador califica como “paternalista” (1984-85). En *Escenas de mi ciudad* (1986), en la que se llevaba a las tablas un día en la vida de Managua, se empieza a colar una visión crítica de los puntos débiles que empezaban a vislumbrarse en el manejo de la revolución. No hay duda, que la “guerra de desgaste” a la que estaba sometido el pueblo, con la constante amenaza de la Contra, unido, como observó la misma Millán en Manizalez, al servicio militar obligatorio que dejó a muchas de las asociaciones y grupos sin hombres, contribuyó a que se empezaran a cuestionar los excesos de una burocracia que se derivaba de un poder en apariencia cada vez más absolutista. Este es el trasfondo de la adaptación que el grupo hiciera de *El inspector*, de Gogol, en 1987. Sin embargo y a pesar de la magra insatisfacción que empezaba a respirarse, la derrota en las urnas de los sandinistas en 1989 dejó al grupo, como a las demás agrupaciones teatrales que apoyaban el movimiento, como dijimos antes, no sólo perplejos sino desamparados. Prácticamente, de la noche a la mañana, desapareció la estructura que el Ministerio de Cultura había mantenido con tanto esfuerzo para incentivar la creación y manutención de grupos a través del país, trayendo como consecuencia la dispersión de la mayoría de las organizaciones, y ya no sólo los grupos dedicados a la cultura.

A partir de los años noventa, como en otras partes de Centroamérica, al decir de Patricia Fumero, refiriéndose a la producción costarricense, “nuevas problemáticas [como] la dignidad humana, las reivindicaciones y relaciones de género, la violencia familiar, la libertad y la justicia social, entre otras” (Fumero 4), se hacen presentes en la producción teatral aunque ya no asociadas a programas políticos partidistas. Entre los grupos que existían antes de la derrota del sandinismo, el Justo Rufino Garay es uno de los que sobrevive sin dejar de profundizar en la realidad del momento. Quedaron atrás las obras optimistas en torno a una ideología de planta, ahora se trataba de dar coherencia a sus años de militancia desde el escenario y de recuperar, en cierto modo, la fe y la esperanza de un mundo mejor a través de la reflexión crítica del devenir histórico en obras como *Tiempo al tiempo* (1993), del mismo grupo. Asimismo se apela a la dramaturgia de otros autores para sondear en su propia realidad, como en las obras de Vargas que analizaremos luego; o se recurre a otros textos como *Mi vida gira alrededor de quinientos metros*, de Inmaculada Alvear, y *Parejas*, de Susana Lastrepo, para hacer una versión libre en *Sopa de muñecas* (2007), en la que la violencia doméstica y la situación opresiva de la mujer pasan a un primer plano en una verdadera exposición de las técnicas del abuso a favor de la preservación de un mundo patriarcal.

*La casa de Rigoberta mira al sur*, de Vargas, ejemplifica como pocas obras y de una innegable manera poética, la situación en que quedaron el país y muchos de sus habitantes, cuando, una vez resumida la odisea sandinista y ya de lleno en el neoliberalismo que a partir de los años noventa se entronizó en el país al igual que en el resto de la América Latina, cambiaron “el antiguo puesto de combatiente por un puesto de gobierno” o el “carnet del partido por una tarjeta de crédito”.(6) “En el país de los himnos que se marchitan”, en donde no se escuchan “más que los propios gritos”, a los que llaman “himnos”, sucede este recital a cuatro voces: las de la abuela, Rigoberta la nieta, el padre y la madre, quienes encerrados en las cuatro paredes de su casa evocan y cuestionan los sucesos históricos que sacudieron al país centroamericano durante las últimas décadas. Microcosmos del país, es en este espacio habitacional en el que “aprendieron a decir sí”, y en donde se confrontan para sacar a flote el malestar general, particularizado en ese sentirse enfermos “aunque nadie les ha avisado”, en el descontento, la desconfianza en los demás y sobre todo, la falta de comunicación.

Al comenzar la obra, tanto la abuela como Rigoberta ya están muertas, pero no se acaban de ir. La abuela representa la tradición, el pasado indígena, las costumbres y, sobre todo, la historia. Es a través de ella que volvemos a vivir la saga del general Sandino, padre de la revolución popular entre 1885-1934, mandado a fusilar por supuestas órdenes de Anastasio Somoza, y en cuyo nombre surgió la Revolución Sandinista. La hija desaparecida, Rigoberta, es una metáfora lúcida de la revolución frustrada, cuya muerte en combate está asociada con las palabras “montaña”, “helicópteros” y “fuego”. Si estuviera viva andaría por los veintiocho años, nos informa la madre, los mismos que tendría de gestado el movimiento de liberación. Según la misma, parece que le reclamara algo, “es una llamita que el viento esparce, que no se apaga” y que regresa como queriendo buscar algo; a hurgar en la conciencia de sus progenitores y a “escupirles en la cara”, al parecer, su insensible conformismo. Rigoberta está en todas partes para torturarlos con su recuerdo aunque sólo puedan rememorar fragmentos de su cuerpo; “es una niña de pedazos que mi memoria no alcanza a armar completamente”, se queja la madre. La desazón ante lo que pudo haber sido y no fue es un sentimiento que podría ser compartido por muchos, pues según Rigoberta, “nadie se atreve a atravesar el país de los himnos que se marchitan porque caerían calcinados por el recuerdo”. Tal pareciera que en la tierra de los “movimientos telúricos”, de los himnos y los poetas, ya pocos “pueden hablar”. Es más, como señala la madre, no se “puede olvidar que alguna vez hablamos en nombre de la verdad, sólidamente, sin dudas, como si la verdad estuviera hecha de cemento y de hierro”. Ahora las palabras parecen “descabezadas”, “las buenas ideas cayeron sin hacer ruido”, y la vida se agrietó al sumirse en la complacencia de una sociedad en la que “cada día hay más corruptos”. Hay recriminaciones de parte y parte, llevando la mujer la batuta, para quien el marido por lo único que se interesa es por hacer dinero y hasta le huele mal, prefiriendo evocarlo cuando todavía “no tenía tanta grasa en el alma”:

Hemos aprendido a aceptar la pobreza que antes nos encolerizaba como que el mundo fuera así, y la vida fuera así, familiarizarnos con las cosas más terribles como si fueran nuestras, cotidianas, manejables. Qué gracioso que parecés, vos que querías cambiar el mundo; el mundo terminó cambiándote a vos.

El hombre, por su lado, no se queda atrás, al acusarla de “haber cambiado el fusil por un carrito del supermercado”, de haber “dejado de ser mujer para convertirse en una ONG” y, sobre todo, de ser “una revolución en la penumbra, que no resplandece” cuando ya “todos, o casi todos estamos del mismo lado”. Hay un buscado y encontrado término medio en estas discusiones que evidencian la capacidad de la gente de conservar una cierta conciencia crítica, aun en medio de una anestésica mediocridad ideológica, como señalan Janise Hurtig y Rosario Montoya (citando a su vez a Florence Babb):

Babb shows how the critical consciousness fostered during the Sandinista era lives on and provides a key point of connection between the neoliberal political economy and independent social movements that have emerged and grown in opposition to both right-wing government policies and undemocratic left-wing practices. (191)

El contexto angustioso de la obra, en el que no se sabe a ciencia cierta si las “amarguras son las mismas o se renuevan”, está realzado por los aspectos mecanicistas de la posición escénica, dirigida por el mismo autor. La utilería consta de dos sillas ocupadas por los padres y una tarima que Rigoberta y la abuela mueven de un lado al otro del escenario, ejecutando acciones de manera intermitente que acarrearán bastante ruido. Ya sea la última bailando con un palo con el que aporrea la tarima, o la primera tocando un tambor de hojalata mientras se pasea casi marcialmente por el escenario durante largos ratos, el ruido, irritante por momentos, ensordece el diálogo, como si la dificultad en la comunicación no sólo concerniera a los personajes sino a todos los que de una manera o de otra, directa o indirectamente, estuvimos involucrados en este particular devenir histórico.(9) En este sentido, nos dice Fernando Vinocour, “La mirada de Rigoberta lo atraviesa todo, como una mirada sin límites, sin dejarnos más posibilidad que interrogarnos profundamente, o realizar un acto de negación de lo que hemos presenciado” (25).

No hay duda que *La casa de Rigoberta* presenta bastante afinidad con lo que se está produciendo en el resto de la América Latina, al tratar de hacerse un balance social, político, ideológico y económico a partir, y como resultado aunque provisorio, de las reformas neoliberales de las últimas décadas las que, de paso, en el específico caso de Nicaragua, parecen apuntar al fracaso (ver Vanden).(10) Vargas, por otra parte, vuelve al tema nicaragüense en la obra *Danzón Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor* (2003) que escribe, de nuevo, a pedido de Millán. El título de la pieza *Danzón Park* se refiere a una pista de baile a las afueras de la ciudad a donde de joven iban a bailar el “héroe” militar, Arcos, ahora “retirado” o como él mismo dice “de vacaciones”, y su esposa / novia Leda, y a donde esta última regresa, dos décadas después, no sabemos si en sueños o sonámbula, como reclama la chismosa Tía Yoga, para reencontrarse con el “joven Arcos” que ella una vez amó. Estos son los personajes de la trama que se desarrolla ante nuestros ojos arrastrándonos a un clímax que sospechamos va a ser fatídico dado el aire de tragedia que desde un principio se cierne sobre ellos. Por otra parte, a partir del contexto en el que se inscribe la obra es casi inevitable la asociación de Arcos con el líder del FSLN, Daniel Ortega(11), cuya situación no podía estar evocada de manera más acertada para la época en que se estrenó la pieza:

Arcos: [...] (Pausa) Yo soy un héroe; ahora que estás dormida te lo puedo decir en seco, soy un héroe retirado, un héroe aeroplano, un héroe que no puede volar por razones técnicas. Un héroe sin contundencia; vos también has perdido contundencia. (53)

Más es a través de la Tía Yoga, mitad pitonisa mitad consejera, que se complementa la “contextualización” de nuestro “héroe criollo” Arcos:

Tía: Lo que pasa es que a mí no me querés porque me visto a la moda, sin embargo, vos nunca saliste del laberinto de los mercados populares, aun cuando te podés ir a Miami, You don't go, te vas a los mercados populares. Te quedó el tic de la época gloriosa, tenés el paladar oxidado, mucha comida popular, querido, mucha comida popular. Tu conciencia ha perdido contundencia no sirve ni para envolver un ramo de flores ... (Pausa) Perdóname, querido, perdóname, yo

sé que no sabés como utilizar la furia, solo quiero que no te sientas solo ¡Pobre Arcos! Parece un niño amarrado a un montón de hilos invisibles. (56-57)

Así que al recinto del Danzón Park llega Arcos, empujado por la Tía Yoga, quien a la par con Iago (obvia la similitud de los nombres), ese personaje inmortal de la tragedia Otelo, de Shakespeare, desencadena la tragedia con sus patrañas, al hacerlo corroborar la “infidelidad” de su mujer y propiciar el desenlace. El joven soñador, quien de paso, mira y habla con las estrellas, nos recuerda al poeta (Pablo Neruda) que le cantaba a las noches estrelladas, que recitábamos todos al inicio de estas luchas idealistas cuando la felicidad se parecía a la igualdad y se tenía fe en que, con empeño, sí era posible cambiar al mundo. Pero ya la felicidad no puede existir, como declara escuetamente Leda en sus conversaciones esquemáticas con Arcos, porque la inocencia se perdió hace mucho tiempo durante la época de las revoluciones cristianas:

Leda: ¿Recordás o no recordás?  
Arcos: Sí, pero no quiero. (Silencio)  
Leda: La felicidad...  
Arcos: ¿Si?  
Leda: Es como una revolución.  
Arcos: ¿Si?  
Leda: No existe pero creemos en ella  
Arcos: Como dios para los católicos  
Leda: No, como una revolución...católica. (62)

Al final Arcos mata al joven apuñalándolo hasta que “la sangre del héroe se confunde con el agua podrida y contaminada del Gran Lago, por más que la sangre del héroe mana incesante, el lago podrido no vuelve a ser el lago sagrado de antaño porque los dioses están de vacaciones, en el mismo hotel...[...].” (76). Si la obra se empalma genealógicamente con la mencionada tragedia de Shakespeare, y con el origen mismo de Edipo rey, de Sófocles, quien por supuesto, como ya lo han notado los críticos, “busca a su traidor y resulta ser él mismo” (Ávalos), también nos trae fuertes connotaciones de Macbeth en el tratamiento dado a Leda, la esposa de Arcos, sin descontar el carácter sibilino de la Tía Yoga. Al igual que Lady Macbeth, en plena crisis de conciencia después de los hechos, y además sonámbula, en Leda no hay justificación ni asomo de inocencia en su comportamiento anterior, como ella misma sugiere en el siguiente diálogo, en el que muy a propósito sale a relucir el motivo de las manos manchadas de sangre:

Arcos: Cuando jóvenes...  
Leda: Quisiera que no hablaras de eso.  
Arcos: Temíamos a la sangre  
Leda: Por favor.  
Arcos: Por lo mismo nos manchábamos las manos  
Leda: Arcos, no...  
Arcos: Porque la sangre nos liberaba  
Leda: Creí que hacías esfuerzos por olvidar... (61)

De manera consecuente, Leda contempla impávida, aunque desde cierta altura pero sin intervenir, la escena del asesinato del joven, haciéndose participante de la “traición”. Según Jorge Ávalos, la obra se presenta como “un juego intertextual e interlucido” en el que “Vargas concibe, escribe y dirige una puesta en escena que constituye un acto ritual, una experiencia mágica, un encuentro pasional del espectador con una forma particular de heroicidad traicionada que emerge con la posguerra” (2007). En palabras del propio dramaturgo: “Este héroe extralimitado porta al traidor, es más, ha sido sustituido por él. Dicho cambio se ha operado sutilmente porque la

heroicidad se ha transformado en un rótulo, en un título, una cuota pagada a la historia, cuota que legitima todo, incluso la traición” (Programa de *Danzón Park*)

En cuanto al montaje de la obra, dirigido por Vargas y Charo Francés,(12) está realizado por un juego de claroscuros, de contrastes, entre las dos parejas que conforman el elenco, asistido también por el juego de luces que van de la oscuridad (la penumbra acompaña a la obra), a la iluminación selectiva de los personajes.(13) Así que, por un lado, está la dupla que representa al héroe sin contundencia y al poeta soñador. Como en *Pluma* y otras de las obras de Vargas, el último tiene la capacidad de emprender vuelo cuando todavía se es inocente mientras que el primero, a duras penas, se arrastra por el suelo embromado por la carga que lleva encima. Por el otro lado, están Leda, heroína trágica aun en medio de la traición, apropiadamente vestida con un traje blanco y largo, acentuado por un ramillete de flores—sugiriendo una novia inocente que bajo la actuación experta de Lucero Millán se convierte a veces en daguerrotipo estereotipificado—, y la Tía Yoga, aspirante a pitonisa un tanto estafalaria y vulgar en su actitud prosaica, quien lleva un traje rojo de flecos y lentejuelas. Estos personajes, a la vez que se contrastan, llegan también a complementarse como los dos polos opuestos de un mismo personaje en diferentes etapas o momentos de la vida. Los espacios utilizados asimismo subrayan la dicotomía presentada por los personajes, oscilando entre el dormitorio “real” de la pareja y el bailadero en la carretera oeste; en el primero se sueña y en el segundo se realizan los sueños, estableciéndose un balance entre uno y otro estado en cuya línea fronteriza parece definirse gran parte de la dramaturgia del autor. Ambos lugares son evocados por los diálogos de los personajes y se conectan por un corredor imaginario por donde transitan todos, pasando del presente al pasado y viceversa, y haciéndonos, de paso, también “cómplices” involuntarios, por omisión, de los cambios ocurridos que empiezan a parecerse a una realidad no buscada, no deseada, por la que en vano, por lo menos en esta instancia, tal parece se luchó en “épocas gloriosas”, ya pasadas.

## NOTAS:

(1) Entre las películas que ha protagonizado se encuentran *La tigre* (1990) y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1995), ambas de Camilo Luzuriaga. Esta última está basada en la novela homónima de Jorge Enrique Adoum, de la que también fue co-guionista.

(2) Dentro del ámbito del teatro argentino, que surge a raíz de la dictadura militar, la obra no deja de traernos sutiles reminiscencias de la ya clásica *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.

(3) Lucero Millán. Intervención en el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro. Festival Internacional de Teatro de Manizales. 8 de Octubre 2007.

(4) Justo Rufino Garay fue un combatiente del movimiento sandinista quien pereció durante una de las contiendas en contra de la Guardia Nacional somocista.

(5) La explosión teatral que tuvo lugar en Nicaragua, a raíz del triunfo de la revolución sandinista, fue un hecho sin precedentes en el país. Surgieron grupos de teatro profesionales, amateurs, comunitarios, dentro de los sindicatos, en las escuelas y universidades y hasta en el ejército. De hecho, para la fecha de 1983, cuando tuvimos la oportunidad de visitar el país, había más de cinco grupos establecidos dentro de las fuerzas armadas que hacían giras por todo el territorio nacional, presentándose cuando no estaban de servicio con obras escenificadas y hechas por ellos mismos. Ver mi artículo “La revolución y el teatro en Nicaragua”, *Diógenes IV* (1988): 159-68.

(6) Las citas de la obra provienen de la representación de la misma durante el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, en junio de 2003.

(7) Sobre el tema de la corrupción en Nicaragua que llegó al parecer a su máxima expresión durante el gobierno de Arnoldo Alemán (1997-2002), ver Anderson y Dodd (2005).

(8) [“Babb muestra como la conciencia crítica fomentada durante la era sandinista sobrevive y provee un punto de conexión clave entre la política económica neoliberal y los movimientos sociales independientes que han surgido en oposición tanto a la política gubernamental de extrema derecha como a las prácticas no democráticas de la izquierda”]. La traducción del inglés es nuestra.

(9) *El tambor de hojalata* (1959), la novela de Günter Grass, nos viene a la mente involuntariamente como metáfora que fue de una voz de alerta en medio de la aparente indiferencia de un pueblo de espaldas a su realidad circundante. Oskar, el hijo de un campesino alemán, recibe cuando cumple tres años como regalo un tambor de hojalata. Asqueado del mundo que lo rodea, la Alemania de los años 30 y 40 presa del fascismo paulatino que la va envolviendo, decide no crecer más y pasa el día tocando el tambor cual conciencia irascible y enervante de un mundo que se está desviando de su cauce normal y cayendo en el oprobio y la enajenación. Fue llevada al cine en 1979 por el director Volker Schlöndorff con gran éxito.

(10) Nos referimos, por ejemplo, a las obras que han surgido en Argentina dentro del marco de la “estética de la multiplicidad” (ver Dubatti 2004), o en México a las que dan testimonio de la crisis del neoliberalismo como *Krisis* (1995), de Sabina Berman y *Los ejecutivos* (1996), de Víctor Hugo Rascón Banda, entre otras.

(11) Después de haber perdido tres veces las elecciones presidenciales, en 1989, 1996 y 2002 a favor de Violeta Chamorro, Arnoldo Alemán y Enrique Bolaños, la situación política de Ortega sufre un cambio considerable cuando entra en negociaciones con el partido político opositor de Alemán (el Partido Liberal Constitucionalista) a quien Bolaños no bien instalado en el poder sometió a una campaña anti-corruptiva que lo llevó en diciembre de 2003 a ser condenado a veinte años de prisión por manejos ilícitos de fondos oficiales, entre otros cargos. Como es de conocimiento público, una vez el mismo Bolaños fue expulsado del PLC, que todavía lideraba Alemán, las “negociaciones” entre los partidos PLC y FSLN izaron velas llevando al congreso, de manera exitosa, una ley que terminaría prematuramente con la condena de Alemán. Para muchos, y creemos no sin razón, si estos “tratos” por un lado, garantizaron la libertad de Alemán, por el otro, allanaron la subida al poder de Ortega en las elecciones del 2006. De este modo, la lucha entre las utopías y la realidad que ha ocupado la vida política del país, durante la mayor parte del siglo pasado y los comienzos del presente, pareciera que llegara a su fin cuando el líder “en vacaciones” de hoy, por supuesto metafóricamente en la obra, en quien se concentraría cualquier residuo de esperanza de un futuro mejor, tiene que eliminar al joven soñador y revolucionario que fue para poder seguir viviendo, traicionándose a sí mismo y a todos los que creyeron en él, al entrar en tratos y alianzas con la oposición.

(12) La representación a la que tuve acceso formó parte del programa del Festival de Teatro de Manizales en octubre de 2007.

(13) Tal parece que este esquema de contrastes en el diseño de las luces de sus obras se ha convertido en un sello distintivo del arte directorial de Vargas, ver Proaño-Gómez (2007). En cuanto a Vargas, el director, es de rigor anotar que fuera de los grupos mencionados ha trabajado

en Ecuador con El Callejón del Agua y Tragaluz; en México con el grupo El Sótano y en Costa Rica con la Compañía Nacional de Teatro.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

Anderson, Leslie E. y Lawrence C. Dodd. *Learning Democracy: Citizen Engagement and Electoral Choice in Nicaragua 1990-2001*. Chicago: Univ. of Chicago Press. 2005.

Ávalos, Jorge. “Aristides Vargas en Nicaragua”, *Avalovara*, abril 17, <http://avalovara.blogspot.com/2007/04/arstides-vargas-en-nicaragua.html>. 2007.

Babb, Florence. *After Revolution: Mapping Gender and Cultural Politics in Neoliberal Nicaragua*. Austin: Univ. of Texas Press. 2001.

Beverly, John. “Writing from the Revolution: Ernesto Cardenal and Roque Dalton”, *Metamorfosis* 2.1: 52-58. 1984-85.

Cardenal, Ernesto. 1982. “Defendiendo la cultura, el hombre y el planeta”, *Nicaráuac* 3.7:149-53.

Dubatti, Jorge. “Argentina: Dramaturgia(s) y canon de la multiplicidad en la postdictadura”, *Revista teatro / CELCIT* 26, en <[www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)>. 2004.

Fumero, Patricia. “Los caminos de la dramaturgia costarricense”. *Manuscrito*, 2007.

Hodges, Donald C. *Intellectual Foundations of the Nicaraguan Revolution*. Austin: Univ. of Texas Press. 1986.

Hurtig, Janise y Rosario Montoya. “Women’s Political Lives In Latin America: Reconfiguring Terrains of Theory, History, and Practice.” *Latin American Research Review* 40.1: 187-201. 2005.

Millán, Lucero. “El Justo Rufino Garay. Una experiencia de la vida.” *Primer Congreso Iberoamericano de Teatro*. Festival Internacional de Teatro de Manizales. 8 de Octubre. 2007.

Proaño-Gómez, Lola. “Malayerba y el Festival Iberoamericano de Cadiz”. *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz*. Luis A. Ramos-García y Beatriz J. Rizk, eds. Minneapolis / Cádiz: The State of Iberoamerican Studies Series / Patronato del Festival Iberoamericano de Cádiz: 227-46. 2007.

Richard, Pablo. “Religión del pueblo y política”. *Apuntes para una teología nicaragüense*. Colección Teología Nicaragüense. Managua: Centro Antonio Valdivieso e Instituto Histórico Centroamericano. 177-82. 1981.

Rizk, Beatriz J. “La revolución y el teatro en Nicaragua”, *Diógenes* IV: 159-68. 1988.

---. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. 2ª. Edición. Minneapolis / Lima: State of Iberoamerican Studies Series / Universidad de San Marcos. 2007.

Vanden, Harry E. “The Effects of Globalization and Neoliberalism in Central America: Nicaragua and Costa Rica”. *Neoliberalism and Neopanamericanism: The View from Latin America*. Gary Prevost y Carlos Oliva Campos, eds. New York: Palgrave MacMillan. 2002.

Rizk, Beatriz. “Un encuentro en la pos-guerra centroamericana: Aristides Vargas y el grupo Justo Rufino Garay de Nicaragua” *Karpa* 1.1 (2008): n.pag. <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa1/Site%20Folder/BeatrizRizk.html>

Vargas, Arístides. *El zaguán de aluminio, Tres viejos mares y Ana, el mago y el aprendiz. Tres piezas del mar*. Quito: Editorial El Conejo. 2003

---. *Nuestra señora de las nubes, Danzón Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor, La muchacha de los libros usados y La razón blindada. Teatro ausente: cuatro obras de Arístides Vargas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. 2006.

\_\_\_\_. Programa de Danzón Park, (<http://avalovara.blogspot.com/2007/04/arstides-vargas-en-nicaragua.html>). 2003.

Vinocour, Fernando. 2001. “Una Mirada sin límites: La casa de Rigoberta mira al sur”, *Conjunto* 121: 24-26.

Wedel, Rudolf. “Entrevista con Lucero Millán”. *Ventana*, 19 de marzo: 4-5. 1983.