

Grupo Malayerba (Ecuador), *Pluma y la tempestad*. . .**Pedro Bravo-Elizondo .**

Invitado a participar en el XII Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, octubre 16-25, 1997, por el director del grupo Hispanic Theater Research de la Universidad de California-Irvine, profesor Juan Villegas, tuve la ocasión no sólo de ver teatro, tanto en salas como en la calle, sino de conversar, entrevistar y participar en los paneles con directores, actores y especialistas en sus campos, sobre temas tan diversos como los aspectos teóricos y prácticos de la performance teatral. Esta magnífica oportunidad que contó con el apoyo de mi universidad, hacen posible la presentación de esta entrevista al director, dramaturgo y actor Arístides Vargas del grupo Malayerba de Ecuador, que a mi parecer presentara uno de los mejores espectáculos en el encuentro aludido. Arístides (Córdoba, Argentina, 1954) se exilia a los veintiún años debido al golpe militar en su país. Vivió un año en Lima y se traslada a Ecuador, donde radica desde 1977. Cursó estudios de teatro en la Universidad Nacional de Cuyo, los que interrumpió la dictadura. Empezó a trabajar como actor a los diecisiete años. Se hizo director, porque en el grupo en el cual trabajaba alguien tenía que hacerlo y él fue el indicado. Lo último que hizo fue escribir, lo que le cuesta mucho. "Mis obras completas son tres: *Jardín de pulpos*, *La edad de la ciruela* y *Pluma y la tempestad*."

Inmediatamente antes del festival de Cádiz, el grupo Malayerba había participado en similares actividades en República Dominicana, Puerto Rico y Colombia, Manizales. El quehacer teatral y trashumante no afectó la presentación primera, aunque Arístides asegurara que ya en la segunda función se sintieron más a sus anchas. Lo que continúa es la síntesis de nuestra conversación.

¿Cómo se produce este encuentro y amalgama tuyo con el grupo?

El grupo se reúne en Ecuador en el año 1979, aunque el nacimiento se produce con el primer estreno en 1981. En rigor empezamos a trabajar

antes. El origen, algo particular, está en el encuentro de exiliados (Argentina, Chile, Venezuela, Colombia, España) y ecuatorianos. Esta particularidad del grupo lo ha acompañado durante su corta o larga trayectoria, depende del punto de vista. Ese espíritu de ser gentes de diversos lugares, incluso dentro del mismo Ecuador, lo ha acompañado durante este largo viaje.

Me llamó la atención lo del programa en cuanto a una obra urbana basada en un cuento campesino: "Pluma es un cuento campesino transformado en una obra urbana (...) El bosque del antiguo cuento es el barrio peligroso de nuestra modernidad: el héroe del cuento que debe realizar actos ejemplares es un ser (hombre o mujer) que se niega a dichos actos tal vez porque ha dejado de creer en un futuro donde lo que prevalece o importa es el sentido mercantil de la vida." ¿Puedes comentar al respecto?

La obra la comienzo a escribir cuando estaba dirigiendo en México, con un grupo llamado *El Taller del Sótano*, y a partir de ciertas observaciones en esa ciudad y otras. ¿Cuáles fenómenos eran éstos? Individualidad, subjetividad, miedos atávicos, miedos extraños, el "no te vayas por aquel barrio es muy peligroso," "no hables con nadie porque te puede pasar algo." Eso me llevó a suponer que estábamos viviendo una contemporización de los miedos antiguos, cuando en los cuentos se decía que el héroe tenía que atravesar por sitios peligrosos para re-encontrarse consigo mismo y la comunidad. De ahí me surgió esta idea de la re-actualización de esos mitos, que los son en definitiva. Hice unos pequeños estudios en esa dirección y ciertamente descubrí que los hombres ahora se amurallan en barrios residenciales, como en el medioevo lo hacían en ciudades y castillos, de tal manera que el que venía de afuera, era extraño y peligroso, amenazante; el terror al Otro se acrecienta y ello de alguna manera nos vuelve en algunos casos intolerantes y en otros, agresivos, nos transforma en gente que rechaza lo que no está dentro de una periferia.

Tu grupo cuando selecciona una obra, lo hace pensando en su público, en las posibilidades que ustedes tienen, ¿cómo definen esta situación?

Nosotros no hacemos un teatro fácil. Lo que realizamos es una experiencia teatral donde la gente acude justamente a vivir eso, no a vivir una experiencia racional o lógica. Nosotros ofrecemos una experiencia que se puede vivir únicamente en el teatro y si el teatro pierde ese nivel de invitarnos a vivir algo específicamente en ese lugar, pues entonces se convierte

en parte de una cadena más de estímulos fáciles que hay en esta sociedad. Habíamos notado que en nuestro país se iba al teatro como parte de un periplo: primero vas a visitar a un amigo, te tomas una copa, luego al teatro, vas a cenar, entonces a una discoteca y finalmente a la cama. Nosotros dijimos, esto no tiene que ser así; el teatro hay que ir a verlo como si fueras a vivir algo tan intenso que no te dejara ganas de hacer otras cosas, sino quedarte en la periferia del teatro o en el contexto del teatro, hablando de él y compartiendo esa experiencia. Y de hecho que fue así. Esta obra, *Pluma y la tempestad de estos tiempos*, que en apariencia es muy cerrada, hay gente que la ve tres o cuatro veces, habla, conversa, teoriza sobre ella. Ha tenido buen público, buen apoyo, mucha entrega sin reservas, contra lo que yo suponía. Esto es lo que buscábamos, no una entrega a partir de mis gustos personales, sino a partir de un ejercicio reflexivo.

Me llamó mucho la atención el trabajo coreográfico de la obra. Es parte de tu trabajo de dirección, ¿o es más que eso?

Es parte de la indagación del grupo sobre el espacio. Retomamos por momentos algunos desplazamientos del ballet clásico, y lo tratamos en el sentido de valores espaciales, en una indagación permanente que hace el grupo sobre el espacio escénico, pues indagamos mucho sobre la plástica de la escena, de la dramaturgia, de la actuación. El espacio escénico es algo muy raro, muy extraño y que a nosotros particularmente nos interesa sobremanera investigarlo.

Mi pregunta se basa en el uso de lo que llamaría “espacio aéreo,” el ver al protagonista suspendido en el espacio con alambres afirmados en postes. No es común en el teatro, y con las piruetas, me recuerda lo circense por supuesto, pero lo inestable, lo etéreo, lo frágil o la evasión de la responsabilidad. ¿Está presente en esto?

Es muy aguda tu observación, hay algo de eso, pero que se torna ambiguo. Nosotros decimos, con respecto a nuestra ciudad, que hay muchas *Plumas* y que nosotros mismos en ciertos momentos nos transformamos en plumas, y que aprender a vivir suspendido es un aprendizaje, que más que una idea equivale a una actitud para posarse en una idea. Tú ves que el personaje en la obra pasa por diferentes estadios, a partir del contacto con diferentes personajes, que a su vez van narrando como su propio cuento. Es una estructura muy particular, el héroe se retira, y pareciera que otros

cumplieran su rol, al contar sus propias historias. Es una estructura muy abierta, en cuanto al sentido de quién sintetiza la historia y en este caso no lo hace el héroe, sino que la historia se fragmenta en pequeñas historias y se vuelve a reagrupar y se vuelve a fragmentar. Para nosotros es análogo con lo que sucede en el campo del pensamiento hoy en día, en nuestro tiempo es muy difícil captarlo en una sola síntesis, sino que en varias. Eso estructuralmente opera en el campo de la dramaturgia. El personaje se suspende en el aire, porque dice él que vive mejor arriba que asentado con los pies en el piso. Para nosotros es toda una metáfora, que está relacionada con lo que vivimos, como parte de una sociedad y de lo que vivimos intelectual y espiritualmente. Sentimos que después de lo que ha sucedido con la desideologización de las ideas, o con la crisis que nos hace fragmentarnos en estas varias síntesis, reconocemos que tenemos que aprender a vivir en ese estado, hasta que volvamos a posarnos en una idea. Pluma dice en la última parte, “Tú ahora no me puedes escuchar, porque crece la tempestad, pero cuando cese tú me vas poder escuchar y vamos a poder hablar, ahora no me escuchas porque crece el ruido y la tempestad.” Y agrega, “hay que aprender a vivir en el aire.” Nosotros creemos que es un momento de transición en el campo de las ideas. Partimos en ese sentido de una frase de Shakespeare que afirma, en *La Tempestad*, “todo lo sólido se diluye.” Ese sentido está constantemente en la obra, parece que de repente se fuera y no comprendiéramos dónde estamos, y aparece un personaje que capta nuestra atención y nos quedamos con él, como la obrera extraviada que era parte de una manifestación, vino una niebla y perdió a sus compañeros. Tenemos su historia y el personaje Pluma desaparece.

Tú te has explayado en la estructura de esta obra. ¿Se observa algo parecido en otras obras producidas por ustedes?

Sí. Es una estructura que a nosotros nos interesa mucho practicarla. Lo hicimos en *Jardín de pulpos*, obra anterior a ésta que era una fábula sobre la identidad. Se representó en otros países por diversos grupos, e incluso en Dallas, Estados Unidos. Es otra obra mía.

Sabemos que La Candelaria acostumbra o acostumbraba a establecer un diálogo con el público después de sus representaciones y en algunos casos a modificar escenas de sus obras. ¿Hay algo similar en Malayerba?

Nosotros también lo hacemos. De hecho había otra escena, que puedes ver en el libro mío, la de la dama con el gato está cambiada, y cuestiones de entradas y salidas que seguimos trabajando debido a la reacción del público y sugerencias de gente o críticas muy cercanas al grupo y que en una plática nos dicen lo que observan. Somos un grupo muy abierto y no creemos que todo está acabado, perfecto. Hay una historia de *Pluma*. Los diversos públicos con los cuales hemos trabajado, a veces comprenden una parte, toda la obra, a veces nada. Cuando estuvimos en Bogotá, La Candelaria nos invitó a trabajar una temporada en su sala. Estuvimos dos semanas, con teatro lleno. Una noche se hizo una función para los que duermen en las calles, los desechables, a través de una organización que trabaja con esa gente. Acudieron alrededor de cien a la sala. Santiago García dijo que él no había visto jamás en ese teatro un público que se hubiera relacionado tan violentamente con la obra, como el de esa noche. Y era increíble. Claro, porque *Pluma* también es ellos, duerme en las calles, es golpeado, tiene un aspecto como de mendigo, es doble, no es un travesti, es dos. Ese sentido casi irracional de un ser, hacía que esta gente se relacionara con la obra de una manera también irracional. Por poco ellos no se metieron a trabajar con nosotros en el desarrollo de la trama en el escenario.

Hay una escena, aquélla en que la virgen aparece, como en una procesión, en andas con un personaje. ¿No has tenido problemas, por el aspecto religioso de pueblos como Ecuador, con este detalle?

No. Es una escena muy de Quito. Recuerda que se llama San Francisco de Quito, “la franciscana ciudad,” donde encuentras iglesias en cantidades enormes y por eso decimos que es una ciudad de iglesias y cuarteles. Aparece este señor que le cuenta su historia y *Pluma* aprende con sus ojos más que con sus oídos. Es otra de las condiciones del personaje: *Pluma* escucha y aprende con los ojos, por eso no habla en algunos momentos, siempre está mirando, observando. El mundo dejó de ser racionalmente aprendido, sino que es mirado.

¿Cuál fue el sentimiento del grupo con respecto a la presentación en Cádiz, la reacción del público?

Nosotros veníamos muy cansados, como te dije, con horarios muy cambiados. La primera función yo sentí que ese cansancio se hacía sentir.

Anoche estuvo mucho más fluída y con unas funciones más estaríamos creando esa empatía de energías que se produce en las obras de teatro que nosotros sabemos hacer. La gente ha respondido muy bien, y los públicos y los críticos han estado muy contentos. De todas maneras darla para gente de teatro tiene sus... bemoles. Es decir, lo que más cuesta es mirar como mira el Otro. Como decía Kant hay varias formas de pensamiento, recuerdo dos de ellas: primero pensar por sí mismo, es decir, hacerlo desde tu propia experiencia y segundo, pensar como piensa el otro. Este último para mí es lo más tenaz en teatro. Observar las obras no como yo quisiera que fuesen, sino como realmente ellos están tratando de decirnos algo y por qué lo dicen de esta manera y pensar en ese sentido.

Supongo que cuentan ustedes con una sede establecida para su trabajo.

Es un grupo independiente, no tiene apoyo del estado, nada lo tiene en Ecuador, pero con todo hemos logrado conseguir una sede en base a nuestro trabajo, una casa que pensamos dedicarla totalmente al teatro, crear biblioteca, hacer una pequeña sala. Esto se inscribe en la tradición de grupos independientes en Latinoamérica, una tradición, una idea que es bueno perseguirla y más en estos tiempos, creo. Trabajamos primordialmente en Quito y en nuestros antecedentes hay maestros latinoamericanos que nos han hecho un gran aporte a nuestra formación como actores y como grupo. Gente que de alguna manera nos aportó una visión del teatro, y lo que nosotros consideramos invaluable, una ética para hacer teatro en nuestro continente. Ecuador es un país muy pobre, no porque sea pobre en sí pues nadie lo es, dentro de esa pobreza traumática se siguen haciendo cosas. Hay un joven teatro ecuatoriano que nace con mucha fuerza y que se pregunta sobre muchas cosas.

¿Quisieras agregar algo más a esta conversación?

Sólo quisiera decir que he aprendido teatro tanto en la teoría como en la práctica, pero más me han enseñado los maestros, como Santiago García, Atahualpa del Cioppo, María Escudero, Enrique Buenaventura, y siento gran respeto por ellos, pues en Latinoamérica tenemos una propensión a la desmemoria. Pertenezco a esa cultura y hago un teatro que parte de esa cultura.

Wichita State University