

# **El viaje como anagnórisis: hacia la reconstrucción de una identidad latinoamericana en *Jardín de pulpos* de Arístides Vargas**

**Melina Echevarría Peinado<sup>1</sup>**

## **Resumen**

En la obra de Arístides Vargas aquí analizada se plantea un viaje a través de la historia de José, quien ha olvidado su identidad. De allí que como punto de partida para nuestro análisis pongamos en consideración la función antropológica del recuerdo como fuerza generadora de memoria (Candau, 2001). En este sentido, el drama varagueano propone un viaje en dos direcciones: hacia el pasado del protagonista y hacia nuestra historia latinoamericana.

En esta ocasión nos centramos en el funcionamiento del signo ausencia como “motor movilizador del viaje” que el protagonista emprenderá (en un sentido metafórico) por su propia historia de vida. También se intenta demostrar que el viaje conlleva un proceso auto-exploratorio que contribuye a la recuperación y reconstrucción de una identidad individual y colectiva. Para explicar este proceso recuperamos el concepto de anagnórisis propuesto por Aristóteles: “un reconocer la identidad de alguien o de uno mismo”, es decir la transición de un estado de ignorancia a un estado de conocimiento/autoconocimiento.

---

<sup>1</sup> Programa DICDRA (FFHA-UNSJ)

## El viaje como anagnórisis: hacia la reconstrucción de una identidad latinoamericana en *Jardín de pulpos* de Arístides Vargas

*I'd like to be under the sea  
In an octopus' garden in the shade.*

*We would be warm below the storm  
In our little hideaway beneath the waves  
Resting our head on the sea bed*

*In an octopus' garden near a cave  
We would sing and dance around  
because we know we can't be found  
Ringo Starr*

*Detrás de cada memoria hay una guerra antigua...  
tan antigua como el dolor.  
Arístides Vargas*

### A modo de presentación

El arte dramático latinoamericano experimentó durante el siglo XX los cambios, búsquedas y propuestas más vertiginosos de su historia. Agudizadas hacia finales del periodo y principios del siglo XXI, estas transformaciones políticas y estéticas dieron como resultado un verdadero estallido de poéticas dramáticas (Dubatti: 2002:37). En este contexto de producción podemos situar la obra teatral de Arístides Vargas, autor argentino nacido en Córdoba en 1954. Creemos oportuno señalar –por la importancia de tales datos para la interpretación de su producción dramática– que Vargas vivió en Mendoza durante su infancia y juventud y más tarde, con la última dictadura militar argentina (1976-1983), se exilió en Ecuador.

Arístides Vargas es, al interior del drama latinoamericano, un dramaturgo excepcional que renovó la escena por la construcción original de sus personajes, situaciones y conflictos, y por el abordaje poético de temas eminentemente políticos. Por otro lado, Vargas se inscribe en una generación de teatristas que comunican su experiencia con el exilio y las dictaduras del continente. Ubicamos la producción de Vargas dentro de la redefinición del teatro político, desde la perspectiva del TC (Teatro Comparado). Leemos su obra como *micropolítica alternativa y espacio de subjetividades o identidades de autopreservación* (Dubatti, 2006<sup>b</sup>:14). Llamamos *micropolíticas teatrales* a aquellos discursos y prácticas que se vinculan con la *doxa* desde la discusión y el cuestionamiento y se construyen como espacio alternativo que da lugar a voces disidentes.

En la propuesta dramática de Vargas resuenan elementos diversos de la tradición literaria y dramática –el absurdo, el existencialismo, el surrealismo, el realismo mágico, el teatro de tesis– y sin embargo no podemos encasillar sus dramas dentro de ninguna filiación genérico-estética sino más bien destacar la particularidad de su poética.

### Un viaje al jardín de la Memoria

La obra *Jardín de pulpos*<sup>2</sup> (1997) plantea un viaje a través de la historia de José, quien ha olvidado su identidad. Este planteo inicial nos propone un viaje en dos direcciones: hacia el pasado de los personajes y hacia nuestra propia historia colectiva. La

---

<sup>2</sup> A partir de ahora, JdP.

acción comienza en una playa adonde ha llegado José, guiado por Antonia, quien lo ayudará a resolver su conflicto:

“Antonia: – (...) Usted fue el que vino a mí con eso de que perdió la memoria y que quería encontrarla a como diera lugar.” (Vargas, 1997:17)

“José: –... he perdido la memoria y te pregunto cómo se hace en esta playa para recuperarla.

Antonia: –Y yo te respondo que soñando. Porque antes venía la gente de todos lados y todos soñaban el mismo sueño; así recuperaban el pasado y a todos los que en el vivieron.” (Vargas, 1997:22)

A partir de la propuesta que le hace Antonia, el protagonista emprende, por medio de los sueños, un traslado espacio-temporal a través de su vida. Ahora bien, cabe la advertencia, por parte de Antonia, de que a partir de entonces la vida de José estará formada por momentos soñados y no vividos:

“Antonia: –Usted sólo sueñe, don José. Verá cómo empieza a recordar su vida, a recobrar los días perdidos... ¡Claro que ya no será lo mismo!

José: – ¿Por qué?

Antonia: –Porque su vida ya no se compondrá de momentos vividos sino soñados, pero... ¡algo es algo!” (Vargas, 1997: 24)

De este modo el viaje onírico lleva al protagonista a explorar su interioridad. En cada uno de sus sueños se dan claves de sucesos pasados o explicaciones de acontecimientos coyunturales de su vida.

El tema del viaje como tópico literario ha sido analizado exhaustivamente a lo largo de la historia de la literatura. En nuestra propuesta tomamos los estudios sobre las poéticas del viaje en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. La investigadora Fernanda Soares da Silva redefine la diferenciación tradicional entre literatura de viaje (diarios y relaciones), por un lado, y el viaje como tópico, por otro, basada en la discriminación de la naturaleza del referente (ficcional o real). En la nueva propuesta se opta por incluir a este conjunto heterogéneo de textos dentro de la llamada “poética del viaje”. Dice Soares da Silva:

“[...] una poética del viaje estaría constituida por una gran diversidad de prácticas narrativas y descriptivas (textos sagrados, epopeya, leyenda, viaje imaginario, relaciones de viajes realizados, crónica, novela, diario y ficción científica), sin discriminar las diferencias entre las modalidades explícitamente ficcionales y aquellas otras en las cuales un hecho o un elemento mítico constituyen el universo de referencia”<sup>3</sup>. (2009: 29)

Nos interesa puntualizar que esta perspectiva teórica parte del concepto bajtiniano de *cronotopo*, entendido como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente” (1986: 237). Desde este punto de partida se caracteriza el funcionamiento del cronotopo del viaje en la novela latinoamericana del siglo XX. Fernanda Soares da Silva señala:

---

<sup>3</sup> Original en portugués, la traducción es mía.

“El viaje se configura como un tránsito, un itinerario por la vida, en que los héroes se enriquecen y se moldean espiritualmente, adquiriendo un cierto reconocimiento del mundo y de su propia imagen en él. En este sentido se puede decir que el cronotopo del viaje está íntimamente asociado con el tema de la búsqueda de la identidad.”<sup>4</sup> (2009: 28)

Consideramos que estos aportes teóricos son de gran ayuda al momento de leer el drama de Vargas y su propuesta del viaje de José como proceso auto-exploratorio que contribuye a la recuperación y reconstrucción de una identidad individual y colectiva. Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo dramáticamente este viaje al interior de la vida y el pasado de José? Para poner “en orden” temporalmente ese mundo ficcional, Arístides Vargas se vale de un recurso que podemos denominar “vaivén témporo-espacial”, y que consiste en la fluctuación dramática entre el presente de la acción y las escenas evocadas desde distintos puntos del pasado.

De este modo la estructura externa se compone de once escenas en las que se suceden el presente de la acción entre Antonia y José y los distintos recuerdos de éste. A la escena I (presente) le sigue el primer grupo de recuerdos de la infancia (escenas II, III y IV). El regreso al presente se propone en la escena V, y a ésta sucede el bloque de recuerdos de la adolescencia (escenas VI, VII y VIII). La escena IX vuelve témporo-espacialmente al presente de la acción, e inmediatamente después, en la escena X, se refiere, mediante un relato cosmogónico, el más antiguo de los tiempos del drama. Finalmente, en la escena XI Antonia y José tienen su último encuentro.

Advertimos que esta estructura fluctuante pasado-presente se corresponde con la propuesta sueño-recuerdo vs. “realidad”-presente de la acción, y está reforzada desde los códigos lumínicos y proxémicos. La didascalia inicial propone –adelanta– el “funcionamiento” de la estructura del drama antes descrita:

“La luz se prende sobre José y Antonia, que están de pie sobre el proscenio mirando al mar situado en la platea (...) En la penumbra se pueden ver una mesa y un banco donde están sentados otros personajes. Toda la escena está poblada por personajes allegados a José, en actitud estática; sólo cuando José sueña, éstos entrarán en acción” (1997:14)

La luminaria encendida sobre José y Antonia y el hecho de encontrarse éstos de pie indica que se trata de personajes que accionan a modo de manipuladores u operadores de los sueños. Los otros personajes esperan en la sombra, sentados, hasta que José “les dé vida” por medio de la activación del sueño-recuerdo. Este recurso de acción-stop y luz-oscuridad está en diálogo con otro que se desarrolla a lo largo del drama y que consiste en marcar el traspaso de la realidad al sueño por medio de la utilización concreta de un recurso de utilería:

“José toma un pañuelo negro de su jaula y, cubriéndose el rostro, marca el paso de la realidad al sueño.” (1997:25)

En cuanto al signo *ausencia* como “motor movilizador del viaje” decimos que comprende todo aquello de lo que José carece –en el orden de los recuerdos– y que intentará recuperar o reconstruir a lo largo del drama. Para nuestro análisis ponemos en consideración la función del recuerdo como eje ordenador de la memoria. Nos apoyamos para ello en el concepto antropológico de “recuerdo como fuerza generadora de memoria” (Candau, 2001:81), a partir de la cual es posible recrear un pasado:

---

<sup>4</sup> Original en portugués; la traducción es mía.

“Lo que ha pasado no ha desaparecido definitivamente porque es posible hacerlo revivir gracias al recuerdo. A través de la retrospectiva, el hombre aprende a soportar la temporalidad: reúne los vestigios de lo que ha sido para construir una nueva imagen de lo que es, que acaso lo ayude a afrontar su vida presente.” (Candau, 2001:13)

A partir de la consideración de los recuerdos como núcleos narrativos que ordenan una biografía podemos mencionar que en JdP se presentan tres momentos a recordar-reconstruir: los orígenes remotos de la familia y la cultura a las que pertenece José, su vida familiar (infancia y adolescencia) y “los hechos sucedidos en la playa”.

El primer viaje a un bloque de recuerdos-sueños tiene como destino la infancia y la adolescencia de José (escenas II, III y IV; VI, VII y VIII respectivamente). En este desplazamiento temporal se evocan los vínculos familiares del protagonista: madre, padre, tíos y tíos abuelos. La memoria familiar sirve de principio organizador de los recuerdos de José. Según Candau, “la Memoria genealógica y familiar está formada por el conjunto de recuerdos que comparten los miembros de una familia y que participan de la identidad particular de esa familia” (2001:135).

Buscar una identidad significa, en primer lugar, preguntarse por los antepasados mediatos, por lo que “todo genealogista intuye que cada generación que él encuentra es potencialmente peligrosa para su identidad personal: puede generarla, regenerarla pero también degenerarla” (Candau, 2001: 137).

Al regreso del primer sueño José reflexiona junto a Antonia sobre la experiencia de aquel acercamiento inicial a su pasado familiar:

“José: –Cómo pude olvidar a esas personas tan queridas. El tiempo vuelve perfectas las cosas más viles. A la distancia aprendemos a comprender y nos volvemos tolerantes.” (Vargas, 1997:43)

En la reconstrucción de una historia familiar y privada observamos cierta apelación a una historia colectiva. En la escena II la madre de José relata lo que sucedió cuando murió su tío Remigio (enfermo de gula) y le abrieron el estómago:

“Madre: –Lo último que salió fue un libro...”

José: – ¿Un libro?

Madre: –Sí, mijito. Era la historia de este país carcomida por los jugos gástricos de Remigio, tu tatarabuelo. Era la historia de un estómago hambriento que había devorado su pasado, tal vez buscando una respuesta...” (Vargas, 1997:29)

Es por esto que decimos que cuando Vargas nos invita a restituirle una historia a su personaje también hace referencia –a través de comparaciones, símbolos y metáforas– a nuestro propio contexto latinoamericano. El tío tatarabuelo, Remigio, representa a un pasado colectivo ávido por devorar su propia historia –es decir borrarla, olvidarla. Pronto el texto de Vargas comenzará a tejer otras relaciones como ésta en torno a una historia colectiva. Más adelante, en la escena XI, encontramos referencias a la relación familia-país:

“José: –Verás, Antonia, una familia es parte de otra familia que es un país; es como un espejo donde se mira una familia compuesta por millones de personas, una familia

numerosa que camina en una casa muy pequeña sin ventanas y sin puertas: eso es un país.” (Vargas, 1997: 66)

En un segundo momento del enhebrado de recuerdos, José viaja al pasado más remoto de su historia: en la escena X de Jdp, a través de la voz de una anciana se conoce un mito cosmogónico. En el viaje hacia –y por– su trayecto de vida, Vargas le otorga a José un origen y una genealogía primera con la cual identificarse. La acotación de esta escena dice:

“El escenario se puebla de personajes antiguos: la familia remota. Algunos se sientan alrededor de la mesa: dos lloronas y dos danzantes; otros en los extremos de la boca del escenario: el abuelo Guamás, que representa a la Luna y un Inca que representa el Sol. Una anciana narrará, a modo de amauta épico, cómo nació el mundo, cómo se formó la familia de José y por qué perdió la memoria. Toda la narración es mimada por el resto de los personajes.” (Vargas, 1997:71)

Esta didascalía nos invita a leer-presenciar *el origen del universo* y a imbricar de este modo la historia del protagonista con nuestra historia latinoamericana, recuperando personajes y relatos míticos de los pueblos originarios.

Sobre el tercer momento recordado –“los hechos sucedidos en la playa”– ya se hacen menciones desde el comienzo de la pieza. En la escena I Antonia señala:

“Antonia: – (...) Mire don José, no me gusta venir a este lugar, no me gusta recordar lo que aquí pasó.” (Vargas, 1997:22)

Esta acción es el principal hecho que desata el proceso de reconocimiento de José. En la transición de la escena X a la XI se compone una foto familiar con todos los personajes de la pieza en posición estática, mientras José y Antonia dialogan por última vez. Dice José:

“José: –Verás Antonia, antes de llegar aquí pasé por pueblos y caseríos y vi a gente vivir en la penuria. Vi ancianos, vi niños; entonces cerraba los ojos y, al abrirlos ya los había olvidado. Pero por las noches me salía agua de los ojos, y yo no sabía cómo se llamaba eso... Ahora sí sé. Se llama llanto, llanto por un país que no era mío porque lo había olvidado.” (Vargas, 1997: 78)

Finalmente el parlamento que cierra la pieza revela el acontecimiento desencadenante de la pérdida de memoria del protagonista. Como señala Candau (2001:95), *acontecimiento* es “la selección nemónica y simbólica de hechos reales o imaginarios que forman átomos de la identidad narrativa del sujeto”. Repasemos esa escena.

“Antonia: –Una vez, hace años, mataron a unos jóvenes y arrojaron aquí, en esta playa, sus cadáveres; por eso la gente ya no quiere venir a soñar a este lugar. La gente ya no sueña en este mar. ¡Yo sí, don José, yo sí!

José: –¿Y qué ves en tus sueños, Antonia?

Antonia: –Un inmenso jardín de pulpos donde viven los jóvenes que murieron jóvenes. [...] También se pueden ver sus ideas flotando junto a la espuma.

José: –Es bueno morir por una idea.” (Vargas, 1997: 79)

Advertimos que esta mención de un grupo de jóvenes muertos y arrojados al mar en defensa de una ideología, leída desde un plano pragmático, está en diálogo con la generación de jóvenes a la que perteneció el propio Vargas. Desde Candau entendemos que el recurso de la *prosopopeya memorialista* es un signo cultural que interviene en el proceso de construcción de identidad a partir de la puesta en valor, mediante un relato memorístico, de un sujeto o grupo fenecidos: “Alguien que ya no está es ‘un estímulo o una advertencia’. Bueno o malo, tranquilizador o perturbador, noble o innoble, poderoso o miserable, anónimo o célebre, verdugo o mártir, todo individuo muerto puede convertirse en un objeto de memoria e identidad” (Candau, 2001: 140).

Como vemos, la relación entre Memoria e Identidad es muy estrecha ya que la construcción de una identidad presupone una puesta en memoria, un recorte de recuerdos y olvidos. Tomamos el concepto de Memoria del historiador francés Jacques Le Goff, quien la define, usando de base la psicología y la biología, “como la capacidad de conservar determinadas informaciones. Remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas” (1991:78). A esta definición Le Goff le otorga un carácter social, dada la función comunicativa de la memoria. La circulación signíca propia de los sistemas semióticos de comunicación humana nos permite hablar de una memoria compartida en un contexto social. A esto denominamos *Memoria colectiva*.

Desde esta perspectiva entendemos con Le Goff la importancia de la Memoria colectiva para un grupo social –sobre todo para el desmontaje semiótico de las relaciones de poder que lo atraviesan. Estas preocupaciones están presentes en el teatro de Vargas: sus personajes denuncian las continuidades y discontinuidades de la experiencia social que ha marcado la relación Memoria-Poder en Latinoamérica. “Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva”, señala Le Goff (1991: 91-92). La memoria colectiva, desde el enfoque que comparten el historiador francés y nuestro dramaturgo, no es sólo un signo de la cultura; es un instrumento de poder, un operador necesario para pensar nuevas posibilidades de cambios estéticos, sociales y políticos.

### **La identidad, ese rompecabezas...**

Tal como se arma un rompecabezas, Vargas nos desafía a ensamblar pieza a pieza la historia de José, y con ella una historia de Latinoamérica. Pensamos el concepto de Identidad a partir de los aportes de Joel Candau, quien la define como una construcción social: “las identidades no se constituyen a partir de un conjunto estable y objetivamente definible de ‘rasgos culturales’ [...] sino que son producidas y se modifican en el marco de las relaciones, las reacciones y de interacciones sociales [...] donde emergen sentimientos de pertenencia, ‘visiones del mundo’ identitarias” (2001:22). Entendida desde esta perspectiva, la Identidad es “el conjunto de repertorios culturales, como las representaciones, los valores y símbolos compartidos mediante los cuales los actores sociales definen sus contornos y se definen a sí mismos, al tiempo que se distinguen de otros actores en situaciones determinadas. Ello en un momento y espacio histórico y socialmente determinado” (Candau, 2001:22).

En este sentido es pertinente poner en diálogo el concepto de Identidad con el proceso de *anagnórisis* tal como lo entiende Aristóteles: “un reconocer la identidad de alguien o de uno mismo”. Se entiende, entonces, como la transición de un estado de ignorancia a un estado de conocimiento/autoconocimiento. Podríamos decir, entonces, que la *anagnórisis*

en JdP se produce al reconocer José, en sus sucesivos recuerdos, una serie de prácticas compartidas en un contexto socio-político y que forman parte constitutiva de una Identidad latinoamericana (mitos, leyendas, arte, rituales, sistemas de parentesco y relaciones interpersonales, etc.) Al mismo tiempo, desde esta perspectiva estas rutinas culturales son provisorias y mutables, por lo tanto nos obligan a pensar en sujetos desarticulados y siempre en proceso de construcción y deconstrucción identitaria.

Los planteos discursivos de Vargas en torno al concepto de Identidad y su pregunta recurrente sobre los lugares simbólicos que ocupa la Memoria en una sociedad constituyen una aguda lectura socio-política de la cultura latinoamericana contemporánea. El universo ficcional creado por este autor nos obliga a preguntarnos y repreguntarnos –tal como lo hacen una y otra vez sus personajes– quiénes fuimos, quiénes somos. La poética de Arístides Vargas constituye, en términos políticos y estéticos, una enérgica respuesta a la indiferencia, como bien cuadra a un teatro eminentemente *memorista* (Dubatti, 2006<sup>b</sup>:14) que no ensaya una fácil condena del olvido, sino que lo trabaja a conciencia de que constituye parte elemental de la condición humana. Ya lo dijo el propio Vargas: “El olvido tomará posesión de nosotros porque tenemos alma”<sup>5</sup>.

### **Bibliografía**

- Aristóteles (1963). *Poética*. Madrid: Aguilar
- Candau, J. (2001). *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. México: FCE
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2006<sup>a</sup>). El teatro de Eduardo Pavlovsky: grupos textuales y poéticas de producción de sentido político. En Jorge Dubatti (Comp.). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini.
- Dubatti, J. (2006<sup>b</sup>). Poéticas teatrales y producción del sentido político en la postdictadura. En Jorge Dubatti (Comp.). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires, Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Soares da Silva F. (2009) *O cronotopo narrativo de viagem no romance latino-americano do século XX: El hablador, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande - FURG
- Pacheco, C. (2006) “Escribo por lo desarmado que estoy, entrevista a Arístides Vargas”, en *Revista Picadero* (INT), año 6, n° 16: 3-5.
- Vargas, A. (1997). *Teatro*. Quito: Eskeletra.
- Vargas, A. (2006). *Teatro ausente. Cuatro obras de Arístides Vargas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

---

<sup>5</sup> *Nuestra señora de las nubes* (2006).