

## Paisajes en movimiento: Desplazamiento y peregrinaje en *Nuestra Señora de las Nubes* de Arístides Vargas

*A partir de la poética del exilio indagaremos en la pieza teatral del argentino Arístides Vargas, Nuestra Señora de las Nubes del año 2000, la manera en que el desplazamiento geográfico de los exiliados Bruna y Oscar los lleva a construir paisajes alternativos antes de que ellos mismos se conviertan tanto en seres desmemoriados como olvidados. Es decir, además de examinar el paisaje abandonado y el difuso territorio que ahora habitan los protagonistas, exploraremos la construcción y teatralización de paisajes políticos, lingüísticos y simbólicos como mecanismo para luchar contra el silencio, el eventual olvido y la muerte. Según veremos, el llamado paisaje político se representa en Nuestra Señora de las Nubes a través de los distintos niveles de violencia que acontecen en el país del mismo nombre y que abarca desde su fundación hasta la persecución y el exilio de su gente. El paisaje lingüístico se revela a través de juegos retóricos y de un punzante humor irónico, mientras que el paisaje simbólico se manifiesta a través de discursos intertextuales que evocan tanto el carácter efímero de las nubes como lo evanescente de una vida en el exilio que carece de futuro.*

Who does the traveling? Who is left behind?  
Who encountered? Who tells the stories?  
Who gets to hear the tale?  
Barbara Bender, "Introduction". *Contested  
Landscapes. Movement, Exile and Place*

One of our deepest needs is for a sense of  
identity and belonging. A common  
denomination in this is human attachment  
to landscape and how we find identity in  
landscape and place.  
Ken Taylor y Jane L. Lennon, *Managing  
Cultural Landscapes*

¿Se debe arrancar de raíz la yerba mala, esa que afea el bello césped, el perfecto jardín? ¿O aceptamos, como dice el refrán, que “la yerba mala nunca muere” y que por más que trate de ser removida va a reaparecer - incluso con mayor impulso - en el mismo o en un nuevo espacio? De ser este el caso, el dramaturgo argentino Aristides Vargas (Córdoba, 1954) es un ejemplo clásico del intento fallido de un gobierno represivo de silenciar a sus habitantes y de arrancarlos de raíz de su medioambiente enviándolos, con suerte al exilio, y, sin ella, a la muerte. Vargas es uno de los sobrevivientes cuya voz y cuyo teatro se han convertido en las últimas tres décadas en lucha campal contra el forzado silencio y el amenazante olvido.

Durante la virulenta historia del llamado Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, establecido a raíz del golpe militar contra el gobierno de Isabel Perón en 1976 y que se extiende hasta 1983, se estima que desaparecieron y murieron unas 30 mil personas, y unas 60 a 80 mil abandonaron el país por motivos políticos:

Entre 1976 y 1983 la Argentina vivió la más sangrienta dictadura de su historia.... El “Proceso” puso en práctica un plan de aniquilamiento de la izquierda y de represión y adoctrinamiento en la sociedad argentina, que se transformó en horrorosa experiencia de terrorismo.... La acción terrorista estaba dividida en cuatro momentos principales: secuestro, detención en campos de concentración, tortura y ejecución clandestina, e implicaba también saqueo y la apropiación de las casas y bienes de los secuestrados, así como el robo de los niños. (Dubatti)<sup>1</sup>

Aristides Vargas es uno de los muchos jóvenes militantes argentinos que durante ese periodo de la historia argentina, y apenas a sus veinte años, se ve obligado a abandonar su país al ser perseguido por el ejército. Comienza así un periplo que lo lleva por Chile, Perú y el Ecuador (Peláez González 2-3; 8) hasta fundar en el Quito de 1979 el grupo de teatro Malayerba cuyas metas son, según palabras del propio grupo, “la búsqueda de un lenguaje que exprese la vida, al ser humano y sus conflictos, para enfrentarnos a ellos en el intento de comprenderlos y de asumir una posición crítica, activa y constructiva frente a los procesos sociopolíticos de nuestra realidad” (“Grupo de Teatro Malayerba”).<sup>2</sup>

Malayerba representa entonces el ímpetu de aquellos que se rehusaron a morir y a ser silenciados y que, como la yerba mala, ocupan otros paisajes geográficos y teatrales que les han permitido la difusión de sus ideas y preceptos políticos, sociales y estéticos.<sup>3</sup> No es de sorprender entonces que el deseo de preservar en la memoria imágenes y recuerdos del país abandonado a causa del exilio y de luchar contra la pérdida de la

identidad representen temas recurrentes de la dramaturgia de Vargas que han sido explorados con gran acierto por críticos como Jorge Dubatti, Ileana Diéguez, Grace Dávila, Beatriz Rizk, Lola Proaño-Gómez, Vivian Martínez Tabares, Florencia Lamas y Yosálida Rivero-Moreno, entre otros. Por su parte, Dubatti señala: “La poética teatral de Vargas es una síntesis de los dolorosos procesos del exilio argentino, tema constante en todo su teatro. Sus personajes regresan, con variaciones, una y otra vez, a las mismas obsesiones: el viaje, la memoria, la identidad, la violencia, la pérdida y el desarraigo. Y sin embargo, el humor siempre se hace presente en su escritura”.<sup>4</sup> A su vez, Rizk destaca que “políticamente hablando, la poética del exilio siempre estará ligada a una actitud de oposición y resistencia que no se disuelve ni aun dentro del más acendrado posmodernismo con sus aires tanto cosmopolitas como universalistas” (50). Algunas de las piezas teatrales de Vargas que abarcan estos temas son *Jardín de pulpos* (1992, 1997), *Pluma y la tempestad* (1995), *Nuestra Señora de las Nubes (Segundo ejercicio sobre el exilio)* y *El deseo más canalla*, ambas del 2000, *La muchacha de los libros usados* (2003), *Tres piezas del mar* (2003), *Donde el viento hace buñuelos (Tercer ejercicio sobre el exilio)* (2004), *La razón blindada* (2005, 2006) y *La edad de la ciruela* (2010).<sup>5</sup>

Es precisamente a partir de la poética del exilio que indagaremos en *Nuestra Señora de las Nubes* de Vargas la manera en que el desplazamiento geográfico de los exiliados Bruna y Oscar los lleva a construir paisajes alternativos antes de que ellos mismos se conviertan tanto en seres desmemoriados como olvidados. Es decir, además de examinar el paisaje abandonado y el difuso territorio que ahora habitan los protagonistas, exploraremos la forma en que se teatraliza la construcción de paisajes políticos, lingüísticos y simbólicos como mecanismo para luchar contra el silencio, el eventual olvido y la muerte.<sup>6</sup> Según veremos, el llamado paisaje político se representa en *Nuestra Señora de las Nubes* a través de los distintos niveles de violencia que acontecen en el país del mismo nombre y que abarca desde su fundación hasta la persecución y el exilio de su gente. Por su parte, el paisaje lingüístico se revela a través de juegos retóricos y de un punzante humor irónico, mientras que el paisaje simbólico se manifiesta a través de discursos intertextuales - entre ellos el bíblico - que evocan tanto el carácter efímero de las nubes como lo evanescente de una vida en el exilio que carece de futuro. Reconocemos entonces que esta construcción y coexistencia de paisajes políticos, lingüísticos y simbólicos conducen a Bruna y a Oscar, y a todos los oriundos de *Nuestra Señora de las Nubes* recordados y representados por la pareja, a ocupar un espacio intermedio que evoca la lucha entre la memoria y el olvido, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte. Los últimos parlamentos de la obra nos colocan

justamente en el difuso territorio del olvido que, según veremos, se parece demasiado a la muerte:

- Oscar. - No se preocupe, el olvido tomará posesión de nosotros porque tenemos alma ... ¿Cómo se llaman las imágenes que suceden al acto de cerrar los ojos?
- Bruna. - ¿Cómo se llamaba eso?
- Oscar. - No importa, estamos ahí.
- Bruna. - En la cabeza de alguien que ha cerrado los ojos y respira con dificultad y que mueve con desesperación dos esferas debajo de la piel de sus pupilas, como si observara algo que desaparece en el tiempo y no pudiera no hacer nada para evitarlo. (Vargas xiii: 60)

Sin embargo, y en un giro de tuerca, también reconocemos que este paisaje intermedio y borroso en donde nada parece conservar su carácter material y que ha ido sustituyendo la realidad del país abandonado por Oscar y Bruna, también puede ser concebido como todos los paisajes. Es decir, Nuestra Señora de las Nubes es el país abandonado por Bruna y Oscar, es el tramo recorrido a raíz del exilio, y es el lugar evanescente al que llegan los dos exiliados.

Utilizo el término “paisaje” consciente de ser este un vocablo que puede evocar tanto el ámbito de lo natural (la naturaleza inculta) como el ámbito artificial (tomemos por caso la arquitectura paisajista). A diferencia de términos como espacio o territorio, el concepto de paisaje no se asocia únicamente con lo físico sino que establece una relación entre la mirada del que ve y lo que está siendo visto. En la introducción a *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place* (2001), Barbara Bender señala que desde el punto de vista de una cultura occidental elitista, el término “landscape” - que traduzco como paisaje - generalmente evoca armonía y estaticismo, mientras que en los estudios diaspóricos y de exilio el paisaje se concibe desde un ángulo socialmente más amplio y dinámico (2-3). Es decir, según Bender, el problema de la visión socialmente privilegiada del paisaje es que ignora el movimiento de personas, trabajo y capital invertido en la construcción de dicho paisaje, convirtiendo a esos seres marginados en “no vistos” (3).

La perspectiva más dinámica que favorece Bender procura entonces que entendamos el paisaje como una manera en que el individuo se involucra histórica y espacialmente con el mundo material que lo rodea (3). En el caso de *Nuestra Señora* vemos que, si por un lado la obra nos conecta principalmente con el paisaje político, lingüístico y simbólico abandonado por los exiliados, por otro nos induce a reconocer tanto la

trayectoria recorrida como el espacio que ahora ocupan Bruna y Oscar, aun cuando este último aparezca representado de manera difusa. Según Bender, solo a partir de este reconocimiento es posible entender que los paisajes son siempre un proceso potencialmente conflictivo, desordenado y difícil: "...the study of landscape is ... about the complexity of people's lives, historical contingency, contestation, motion and change" (2-3). A través de la experiencia política del exilio se examina en *Nuestra Señora de las Nubes* el concepto de paisaje tanto en su sentido histórico representado por la fundación de un pueblo, como desde una perspectiva mítica en donde dicha fundación se entrelaza con imágenes simbólicas y religiosas. Pero sobre todo, nos adherimos a la perspectiva de Bender que rompe con la visión del paisaje como un fenómeno que pretende establecer límites, fronteras, y que se aferra a lo estático, para concebirlo más bien como uno en movimiento que subraya tanto la construcción como la destrucción de mundos recordados y poco a poco olvidados.

No es de sorprender entonces que el propio Vargas rechace la concepción de la patria como paisaje pues asocia este último con límites y fronteras. Vemos así que de manera semejante a como lo hacen los estudiosos de la migración y el exilio, Vargas intenta ampliar el entendimiento del paisaje al señalar en una entrevista: "No creo en el sentido nacionalista que confunde la Patria con paisajes o límites. Creo que los espacios de eso que llamamos Patria son diferentes para cada uno. Para mí, por ejemplo, son personas y solidaridades, no paisajes ni fronteras, ni delimitaciones. Es una cuestión de identidad humana" (Sabatés). En el caso de *Nuestra Señora* vemos que el concepto de país también resulta cuestionado pues desde una perspectiva tradicional debía implicar una conexión positiva entre sus habitantes, sin embargo, esta pieza teatraliza la opresión que unos *paisanos* infligen sobre otros. Marcada *Nuestra Señora de las Nubes* por su carácter fragmentario al dividirse en trece escenas, y enfocada en la vida de dos seres oriundos de un mismo país que no se habían conocido antes pero que hacía veinte años se habían exiliado por razones políticas, la obra de Vargas se debate entre el movimiento provocado por dicho exilio, y el estatismo tanto social como escenográfico centrado en las historias narradas por Bruna y Oscar. La identidad de estos dos personajes se revela a través de sus cuatro encuentros en donde dialogan sobre sus experiencias personales en la tierra natal y sobre su destierro: las razones por las cuales tuvieron que abandonar Nuestra Señora de las Nubes, sus condiciones de vida como exiliados, y sus inevitables arranques de nostalgia, aun cuando reconocen lo absurdo que resulta añorar un lugar que los ha desmembrado psicológica y emocionalmente (i: 26).<sup>7</sup> Justamente al reflexionar sobre la nostalgia y

echar de menos a su madre, Oscar señala que aun cuando su progenitora y los asesinos comparten un mismo espacio, esto no significa que compartan un mismo país pues este término implica para él comunidad, identidad y sentimientos de solidaridad, elementos claramente ausentes en el país Nuestra Señora de las Nubes (i: 26).

Sin embargo, más allá de la plática punzante y cargada de humor irónico de los encuentros entre Bruna y Oscar, la acción dramática se produce al teatralizarse lo que está siendo narrado por los dos exiliados pero que les acontece a otros seres también oriundos de Nuestra Señora de las Nubes: Tello e Irma, Hermanos 1 y 2, Maestro Renán y su esposa Angela, Soledad y Juan, Federico y Alicia. La acotación de la segunda escena destaca este contrapunteo entre narración y representación en donde Bruna va a relatar la génesis de su país y en donde se escenifican seguidamente dichos acontecimientos: *“La fundación de Nuestra Señora de las Nubes, según Bruna. Esta recuerda cómo Don Tello sacaba a su hija Irma a pasear, vestida de novia, mostrándoles a los hombres sus manos”* (i: 27). Partiendo de los recuerdos de ambos, no solo se teatraliza la fundación de Nuestra Señora marcada por el incesto entre Tello y su hija y por las luchas familiares, sino además la corrupción y la violencia política representadas por el gobernador y su esposa. Se dramatiza, además, la agresión verbal y sexual de los Hermanos 1 y 2 con sus piropos de mal gusto: *“Quisiera ser un tornillo y que tú seas mi tuerca”* (vi: 42). Nos enteramos de la desarmonía matrimonial y musical entre el Maestro Renán y su esposa Angela quien, insatisfecha por la música y la sexualidad de su marido, le rompe el palito: *“Nunca tocas mi instrumento y cuando lo tocas solo le arrancas baladas folklóricas”* (vii: 47). Somos testigos del encuentro entre Soledad y Juan cuando esta visita a su marido en el manicomio y decide *“liberarlo”* del encierro quitándole la vida. Y finalmente, escuchamos el diálogo entre dos militantes que especulan sobre las formas en que pueden ser capturados y lo que pueden sufrir a manos de sus perseguidores, remitiendo al espectador a las desapariciones que caracterizaron el Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina:

Alicia. - Supongamos que ellos llegan y derriban las puertas...

Federico. - Supongamos que tenemos un minuto para huir.

...

Federico.- Supongamos que ninguno de los dos escapa.

Alicia. - Supongamos que caemos abrazados porque nos amábamos tanto.

Federico. - Supongamos que abrazados nos derriban.

Alicia. - Supongamos que nos hacen desaparecer. (Vargas xii: 57-58)

No obstante, tanto los diálogos entre Bruna y Oscar que revelan vestigios de una vida anterior, como los sórdidos relatos protagonizados por otros habitantes de Nuestra Señora van difuminándose a causa del desarraigo y la muerte - real o metafórica - pues todo exiliado termina olvidando y siendo olvidado.

Sin embargo, aun cuando reconocemos que Bruna y Oscar son víctimas de la represión política de un tiránico gobierno, también descubrimos que son víctimas de la apatía y el miedo de sus compatriotas, es decir, de aquellos con quienes comparten una misma identidad nacional, un mismo pasado, una misma historia:

- Bruna. - ¿A usted por qué lo expulsaron de su país?  
 Oscar. - A mí no me expulsaron ... [A] mí me mataron.  
 Bruna. - ¿La policía?  
 Oscar. - No, los vecinos.  
 Bruna. - ¿Con un cuchillo?  
 Oscar. - No, con el silencio. Verá mis vecinos ... gente comedida: me hacía falta aceite, ellos me los prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada; trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante en que ellos cerraban sus ventanas. (Vargas i: 25)

Si por un lado la obra destaca la *génesis* de Nuestra Señora de las Nubes a partir de la relación incestuosa entre Don Tello y su hija Irma - recordemos la historia de Lot en el libro de Génesis en donde el padre es embriagado por sus hijas como medio de preservar la estirpe (19;30-38) - por otro, esta escena en donde prevalece el miedo y el silencio de los vecinos va a marcar el forzado *éxodo* de Oscar. Fundación y exilio, génesis y éxodo se contraponen y a la vez se entrelazan para resaltar el carácter mítico y simbólico del paisaje, de la partida y la llegada, y de los propios viajeros/peregrinos. Hace ya veinte años que Bruna y Oscar han tenido que marcharse de Nuestra Señora, por ello cuando Oscar asume que después de tanto tiempo el pueblo dejado atrás ya no será el mismo, Bruna responde: "Por supuesto, por eso lo inventamos cada vez que lo recordamos" (i: 27). Pero, a pesar de tanto tiempo y tanto olvido, los protagonistas se dan cuenta de las transformaciones ocurridas al reconocer que las razones para abandonar el país han cambiado, y que entre los múltiples tipos de exilio prevalece ahora el "vacacional con vista al mar" (v: 38), pues según Bruna: "Ahora nadie se exilia por motivos políticos, se exilian porque hicieron un desfalco, o porque robaron" (ix: 54).

Esta “nueva” etapa marca entonces, no la desaparición de Nuestra Señora de las Nubes como país, sino la desaparición de Nuestra Señora de las Nubes como el país del cual Bruna y Oscar son expulsados por haberse atrevido, en el caso de Bruna, a decir burlescamente lo indecible: “[D]ije que en mi pueblo los corruptos denuncian a los corruptos y está bien porque ellos sí saben de lo que están hablando” (i: 24).

En un primer nivel, el énfasis que coloca la pieza de Vargas en el país que obliga a Bruna y a Oscar a marcharse parecería dejar de lado el nuevo paisaje geográfico que los protagonistas habitan a raíz del exilio y en donde intentan sobrevivir. Este nuevo lugar no aparece físicamente representado en la obra, ni parece tener identidad propia, e incluso ha sido identificado por Ileana Diéguez en el prólogo a la obra como un “no-lugar” (8). Bajo esta misma luz, Dubatti señala sobre Bruna y Oscar:

[N]o parecen tener un objetivo ni una dirección fija ... parecen vagar de un lugar a otro sin radicarse nunca ni tener trabajo que hacer ... Oscar y Bruna ... aunque lúcidos no tienen iniciativas de acción física: parecen levemente enajenados, arrancados de su lugar y desubicados ... y vagan sin dirección prefijada y sin encontrar más tarea que la de contar o recordar.

Y en una entrevista con Paula Sabatés, el propio Vargas dice:

Creo que luego de varios años de vivir en el exilio, en mi interior casi se ha generado, inconscientemente, una manera de escribir en la cual ha desaparecido esa “Patria” y por el contrario aparece un territorio que no es de nadie y es de todos, que se conforma de anhelos, frustraciones, traumas, esperanzas y deseos de felicidad, muy propios de toda América Latina.<sup>8</sup>

Precisamente en la versión de 2001 de *Nuestra Señora*, que se representa en el Festival de Teatro Hispánico de la Ciudad de Nueva York y que el Hemispheric Institute of Performance and Politics incluye como parte de su colección de videos, resulta evidente que el Vargas autor y director prescinde de una clara caracterización geográfica al construir la escenografía a partir de los objetos que llevan los exiliados Bruna y Oscar en sus valijas y que van sacando según se van transformando las escenas.<sup>9</sup> Demás está decir que la presencia de una maleta en el montaje de Vargas - ausente en el texto escrito - se convierte en emblema de exilio y peregrinaje a través de una geografía incierta, mientras que en el plano simbólico es allí donde se entremezclan los hechos y los recuerdos de sus vidas pasadas. Igualmente reconocemos que en esta puesta en escena se acentúa el sentido de vaguedad al percatarnos que Vargas y la actriz

española Charo Francés ejecutan tanto los papeles de Bruna y Oscar como los del resto de los personajes de la obra.<sup>10</sup>

No obstante, aun cuando la pieza ofrece una visión un tanto genérica del nuevo espacio que ahora habitan Bruna y Oscar, y aun cuando se subraya la ausencia de relaciones con los miembros de dicha comunidad, no por ello la obra deja de comunicar información relevante sobre este territorio. Se nos dice que es un país latinoamericano que conserva sus tradiciones religiosas (v: 38); que es un lugar que le exige a los exiliados que permanezcan en silencio y que no opinen sobre asuntos políticos (i: 22), y se revela que los oriundos de este lugar miran con lástima y desdén a los que provienen de otros países (ix: 55). Se reconoce así que la intolerancia que caracteriza el paisaje político y social de *Nuestra Señora* también se manifiesta en el lugar al que llegan Bruna y Oscar. Por lo tanto, más que un “no lugar”, esta región que ahora habitan los protagonistas representa una irónica extensión del país abandonado, convirtiéndose ambos en paisajes física y emocionalmente etéreos y desfamiliarizados que exacerbaban la pérdida de la memoria y acrecentan el poder del olvido. Es decir, si de primera intención se piensa que *Nuestra Señora de las Nubes* es el lugar del cual se marchan Bruna y Oscar por ser hostigados políticamente, también es posible reconocer cómo este lugar se transforma metafóricamente en la difícil trayectoria que ambos recorren a raíz del exilio, e igualmente es el nuevo y hostil espacio al que llegan (¿xenofobia?), y desde el cual finalmente se observa y se juzga el pasado que comienza a disiparse a causa del olvido.<sup>11</sup>

En conjunción con la problemática espacial evidente en *Nuestra Señora de las Nubes*, también reconocemos que en su intento por contrarrestar el desarraigo y los males que produce el exilio, la obra se aferra a referentes comunes que alcanza por medio de peripecias lingüísticas y humorísticas. Desde este ángulo ha señalado Rizk: “[F]uera de ser un ‘ejercicio sobre el exilio’ es otro sobre la retórica, sobre el lenguaje popular, los piropos de la calle, los lugares comunes, los trabalenguas o juegos de palabras” (48).<sup>12</sup> Vemos así que los diálogos iniciales entre Bruna y Oscar se destacan por sus juegos retóricos y su punzante ironía que conducen a la risa del público, pero que van perdiendo fuerza según se hacen más patentes los sentimientos de soledad y abandono causados por la violencia política bajo la que han vivido los protagonistas. No es de sorprender que Simon Critchley, en su libro *On Humor* del 2002, nos recuerde que para entender en qué consiste el humor “entre nosotros” tiene que existir un tácito contrato social entre el que hace el chiste y el receptor de éste: “no social congruity, no comic incongruity” (4). Igualmente cabe recordar que el propio teórico del humor

Henri Bergson había señalado en 1900: “Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad ... La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social” (18). Los primeros encuentros entre Bruna y Oscar todavía preservan esta fuerza referencial y permiten que el público reconozca la forma en que se entrelaza el humor irónico de los diálogos y la situación de opresión de la cual Bruna y Oscar han escapado:

Bruna .- Confundieron el país con un avión.  
 Oscar. - ¿No me diga?  
 Bruna. - Primero dijeron que había que ajustarse los cinturones, nosotros lo hicimos; después dijeron que eran épocas turbulentas, nosotros les creímos; luego dijeron que en caso de asfixia económica, una mascarilla caería automáticamente. Ninguna de estas cosas sirvió para nada, el país se vino a pique y nunca encontramos la caja negra. (Vargas i: 24)

Cuando Oscar señala que el problema fue que realmente no se ajustaron bien los cinturones, y al Bruna aclararle que se los ajustaron tanto que sus rostros “quedaron a escasos centímetros del suelo” (i: 24), Oscar le da ánimo diciéndole que en su pueblo también se vive en esa posición, lo que subraya las humillaciones que ambos sufrieron mientras fueron habitantes de Nuestra Señora de las Nubes. Es justamente esta interdependencia entre lo cómico y lo trágico lo que destaca Lola Proaño al examinar la poética filosófica de Vargas: “Junto a la poesía, el humor, como forma de distanciamiento y de captación del lector/espectador, en sus múltiples variantes es quizá el arma más esgrimida por Vargas para entregar una escena casi siempre cargada de angustia” (94).

La abundancia de estos juegos lingüísticos se reconoce también cuando Bruna arremete contra la posibilidad de ser acallada en su país de origen y desenmascara, a través del uso del ingenioso retruécano, la hipocresía de los que están en el poder: “...el silencio es la casa de los que no tienen casa y nada que contar porque no cuentan para nada” (i: 22). Vemos igualmente que la maraña incestuosa que da origen a Nuestra Señora de las Nubes se enreda cómicamente en juegos onomásticos al describirle Josefa a su nieto Memé - considerado el tonto del pueblo - el árbol genealógico del país refiriéndose a los apellidos de sus fundadores:

Josefa. - [P]or la venas de todos ellos corre sangre de los Vacas, que de Vacas no tienen nada porque conocida es la mansedumbre de estos animalitos que nos dan la leche y sus derivados, en cambio estitos ... ¡ Uy, hijito! Si por apellidos el carácter del animal se llevara, se tendrían que llamar gallo,

gallo de riña porque son buenos para armar relajo. No así la familia Gallo que les cayó justo el apellido porque viven en el fondo de las casa de los Molina como en un gallinero ... No así los Bravo que son más buenos que el pan centeno, los Centeno son los que viven frente al municipio... (Vargas iii: 32)

Sin embargo, este férreo humor lingüístico va debilitándose según los protagonistas van perdiendo contacto con el paisaje abandonado y va desapareciendo el contacto entre ellos mismos. Bruna y Oscar no solo han perdido el acento de los oriundos de su tierra, sino que la pieza va adquiriendo un tono cada vez más sobrio al disminuirse los encuentros y chispeantes diálogos entre los dos protagonistas, siendo ocupado el nuevo espacio por las representaciones de historias de violencia, desamor, incompreensión y soledad que han vivido muchos de los habitantes de Nuestra Señora de las Nubes.<sup>13</sup> Aun cuando la actriz española Charo Francés - quien hace el papel de Bruna y de todos los personajes femeninos en la producción del propio Vargas - señala que “en la vida todo tiene una cara divertida, que puede hacer feliz, y otra que hace agujeros y que duele”, vemos cómo en *Nuestra Señora* la coexistencia de las tradicionales máscaras teatrales desaparece hasta privilegiar el rostro trágico del dolor y el llanto.<sup>14</sup> A través de un silencio que va en aumento, Vargas teatraliza la manera en que las manifestaciones del humor que se expresan más claramente en la primera parte de la pieza van mermando según se va desmembrando el cuerpo social a causa del exilio y el olvido: “...no social congruity, no comic incongruity” (Critchley 4). Al final de la obra se hace patente el poder del olvido pues ya ni Bruna ni Oscar recuerdan dicha palabra.

Argüimos entonces que los mencionados paisajes político y lingüístico quedan representados en el vaivén entre el lugar dejado atrás y el ahora habitado, entre el recuerdo de una vida y un paisaje anterior y el olvido de estos, entre la hiriente risa y la sobria realidad.<sup>15</sup> Pero en diálogo con estos complicados discursos, *Nuestra Señora* también se aferra al paisaje simbólico emblematizado en el propio título de la pieza. Desde una perspectiva histórica, Dubatti nos recuerda que el nombre del lugar que Oscar y Bruna se ven forzados a abandonar - Nuestra Señora de las Nubes - nos remite de forma implícita a la fundación del asiento del Río de la Plata en 1536, que eventualmente será el nombre de la capital argentina, Nuestra Señora del Buen Ayre. Sin embargo, esta referencia histórica también nos conduce al ámbito mítico-religioso, pues dentro de la tradición católica la figura de Nuestra Señora del Buen Aire se designa como patrona de los navegantes. Parecería entonces que Vargas insiste en localizar a sus

personajes dentro de una geografía y un paisaje en movimiento, que, de tratarse de un viaje marítimo, colocaría a Bruna y a Oscar en un mundo de naufragio.

Sin embargo, los exiliados de Vargas no viajan allende los mares sino que se meten tierra adentro y peregrinan por un paisaje incierto y evanescente que también asociamos con el carácter intermedio, efímero y simbólico de las nubes. Vemos que si desde una perspectiva autobiográfica el viaje involuntario de Vargas de Argentina a Ecuador lo inserta en una ciudad entre nubes - Quito-, desde el plano filosófico Juan Eduardo Cirlot subraya en su *Diccionario de símbolos* que una de las acepciones de las nubes es la que se relaciona con el mundo intermedio entre lo formal y lo informal: "...simboliza las formas como fenómenos y apariencias, siempre en metamorfosis" (327). Por ello, no es casual que la propia imagen de la nube nos coloque en un paisaje mítico-religioso que evoca el exilio y que se vincula con el segundo libro del Pentateuco, el libro de Éxodo, en el cual se narra la partida de los israelitas de Egipto y su largo vagar por el desierto. Protegidos por Jehová, quien "iba delante de ellos en una columna de nube para guiarlos por el camino" (Éxodo 13:21), los israelitas logran cruzar el Mar Rojo (Éxodo 14) y construir el tabernáculo (Éxodo 26) cuyo carácter temporero y ambulante destaca la errancia del pueblo judío durante cuarenta años (que en el montaje de Vargas aparece representado por la presencia constante de la maleta). Se destaca así cómo las referencias bíblicas y simbólicas del título se entrelazan con el referente político y social de la obra al colocar a los personajes bajo la nube de un exilio sin retorno, de un peregrinaje sin destino, de una estática travesía, y de la falsa supervivencia. A diferencia de la segunda acepción simbólica de las nubes como fertilización y fuente de vida (Cirlot 327), en la pieza de Vargas se borra el sentido de futuro pues la tierra abandonada, a pesar de la lucha contra el olvido, amenaza con desaparecer del espacio vital y mental de Bruna y Oscar.

Igualmente, es posible argumentar que el ángulo simbólico de la obra se conecta con el paisaje literario en su carácter intertextual. Pensamos en el vínculo de *Nuestra Señora de las Nubes* con textos como *La Odisea*, emblema del exilio y el retorno de Ulises, con el *Edipo Rey* de Sófocles a través del incesto y de las disputas políticas y familiares; con las historias bíblicas narradas en el libro de Génesis y de Éxodo que reconocemos en la fundación de Nuestra Señora y en el exilio de sus habitantes; y con la pieza teatral *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett que nos remite a la infructuosa espera e inevitable parálisis tanto de Estragon y Vladimir como de Bruna y Oscar. Pero sobre todo, vale destacar el irónico puente que se establece entre los orígenes incestuosos de Macondo en *Cien años de*

*soledad* (1967) de García Márquez y la génesis también incestuosa de los habitantes de Nuestra Señora de las Nubes, además de reconocer los vericuetos genealógicos que marcan ambos mundos.<sup>16</sup> En lo que resulta ser un guiño al receptor, pero que a la vez marca un serio diálogo con mundos que se van desintegrando debido a estirpes y seres que desaparecen a causa de la soledad y el olvido, Vargas invierte la repetición de los nombres de los personajes garcíamarqueanos - los múltiples Aurelianos, Remedios y Amarantas - para insertarnos en un jocoso remolino de descendientes de origen también incestuoso cuyos patronímicos reflejan flora y fauna - los Vaca, los Gallo, los Robles, los Centeno-, además de títulos nobiliarios y “alcurniosos” - los Duques, los Reyes, los Villahermosa, los Almendáriz. Al igual que los Buendía en *Cien años*, todos los habitantes del Nuestra Señora de las Nubes pertenecen a una mismo tronco genealógico y, aun cuando no se procrea nadie con cola de cerdo, sí nos topamos con la discapacidad intelectual de Memé:

Josefa. - [D]e esa especie de sancocho, descienes Memé, por eso eres así, porque aquí todos somos parientes, y cuando la sangre se mezcla se vuelve torpe y tontorróna ... Memé, tu árbol genealógico es una selva genealógica y es mejor que por tus venas corra la inocencia y la tontería y no la avaricia y la *soledad* como en las venas de tus otros parientes. (Vargas iii: 33, énfasis mío)

Parecería entonces que a través de *Nuestra Señora de las Nubes*, Vargas se conecta de manera simbólica e irónica con la novela de García Márquez pues no resulta casual que la abuela del último Buendía se llame precisamente Meme. Recordemos que su hijo Aureliano Babilonia y su hermana Amaranta Úrsula son los progenitores del niño con cola de cerdo (465), lo que va a marcar el final de la genealogía de los Buendía, “porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (471). Por su parte, en la pieza de Vargas es el olvido el que va a marcar “la desaparición” de Bruna y Oscar de la faz de la tierra (Vargas xiii: 60). Vemos así, que el diálogo de *Nuestra Señora de las Nubes* con la tradición teatral y narrativa revela la conciencia que posee la pieza de Vargas de su propia identidad artística, política y simbólica que resalta los temas del exilio y la soledad del ser humano a través de la historia, y que nos hace entender que la vida de los exiliados es sinónimo de olvido y de muerte.

Es justamente dentro de una conflictiva y dinámica visión del paisaje que hemos examinado la pieza de Vargas a partir del territorio que se abandona, del que se ocupa a causa del exilio, y finalmente del que se

reconstruye gracias a los recuerdos que aún se conservan pero que también van desapareciendo. *Nuestra Señora* subraya cómo el exilio político condiciona los paisajes reales e imaginarios, pasados y presentes, físicos y simbólicos de Bruna y Oscar, y cómo los cambios y choques entre estos paisajes también alteran la comunicación (recordemos que Oscar ya no conserva el acento de su país). Resulta claro que en las vidas y relatos de Bruna y Oscar se van agudizando los sentimientos de nostalgia, se van entremezclando los recuerdos y el olvido, y vamos reconociendo la manera en que se lucha contra el silencio que amenaza con desembocar en una segunda muerte, pues ya han vivido la que produce el exilio.

A la luz del carácter incierto y fragmentario de los paisajes que caracterizan *Nuestra Señora de las Nubes* - desde el político, pasando por el lingüístico e incluyendo el simbólico-, tal vez el más estable sea el paisaje teatral - la propia obra *Nuestra Señora de las Nubes* - al convertirse en un medio viable para combatir el silencio y el olvido. No es de sorprender entonces que la pieza de Vargas carezca de un complicado paisaje escenográfico, pues coloca el énfasis en el dinamismo y la versatilidad lingüística de los personajes, en la impactante actuación de estos y en sus rasgos simbólicos. La aludida producción de Vargas muestra la increíble versatilidad de los dos actores - Artístides y Charo - pues además de hacer los respectivos papeles de los protagonistas y narradores Oscar y Bruna, también asumen (sin pasar por claras transiciones) los papeles del resto de los quince personajes: Don Tello e Irma, Josefa y su nieto Memé, y los Hermanos 1 y 2, entre otros. Bruna y Oscar fluctúan no solamente entre el desvanecimiento del pasado y del presente, entre el movimiento y la quietud, sino también entre la pluralidad y la singularidad (lo uno y lo múltiple), pues ante la amenaza de difuminarse y perderse entre las nubes, recurren a la representación teatral que transforma los diálogos entre los personajes en una conversación implícita entre ellos y el público, la cual no será fácilmente olvidada.

En última instancia, si el exilio implica pérdida y desolación, entonces construir paisajes políticos, lingüísticos y simbólicos se convierte en un necesario aunque inefectivo antídoto contra la pérdida de la memoria y el olvido. Sin embargo, aun cuando reconocemos que los recién construidos paisajes no van a restaurar el país abandonado ni van a restituir la esperanza, ni siquiera la posibilidad de un futuro que jamás se perfila en la obra, nos percatamos que esta construcción de paisajes no pasa por alto el movimiento de seres de un lugar a otro, no ignora la propia trayectoria, ni mucho menos ignora cómo estos movimientos alteran los espacios antes habitados y los que ahora ocupan los protagonistas. *Nuestra Señora de las Nubes* deja de ser únicamente el país abandonado, para convertirse

también en el espacio recorrido a raíz del exilio, y en el borroso e inhóspito lugar a donde parecen haber llegado Bruna y Oscar.

*Trinity College*

## NOTAS

- 1 Antes de iniciar su análisis de *Nuestra Señora de las Nubes*, Dubatti ofrece una brevísima pero muy adecuada síntesis de los principales sucesos políticos acontecidos en la Argentina entre 1976 y 1983, siendo precisamente el año de 1976 cuando Vargas se marcha de Argentina y se exilia en Ecuador (Sabatés). En torno al efecto de la política en el ámbito teatral, Dubatti señala: “El terrorismo de la Triple A y del ‘Proceso’ generó un impacto incalculable en el campo teatral, que se traduce en su drástica reducción. Las artes del espectáculo sufrieron una profunda desarticulación respecto de cómo venían funcionando en los sesenta y primera mitad de los setenta”.
- 2 En entrevista con Peláez González, Vargas narra su versión favorita sobre el nombre Malayerba: Mientras representaban la pieza *Misterio bufo* (1969) del italiano Dario Fo en un pueblo perdido a unas 60 millas de Quito, “las monjas del colegio empiezan a darse cuenta de aquello que decía la obra, todas esas bromas sobre Cristo, y muy cabreadas, se dieron a incitar al público ... para que nos agredieran. Y se arma tal escándalo, que empiezan a tirarnos cosas y nosotros a devolverlas ... Por suerte alcanzamos un bus y tocó subirnos con la vestimenta de los personajes... Detrás del bus toda esa gente enfurecida gritando ‘¡hay que acabar con la mala yerba, hay que acabar con la mala yerba!’”.
- 3 Malayerba está constituido “por un equipo de actores profesionales de distintos orígenes, distintas nacionalidades, distintas culturas y procedencias, [que] ha logrado expresar que esta mezcla no sólo es posible, sino que puede constituir una identidad y una unidad sobre la base de las diferencias y enriquecida por ellas” (“Grupo de teatro Malayerba”). La Casa Malayerba es la sede y posee una sala de teatro en donde se representan muchas de las piezas del grupo, además de teatro nacional e internacional, conferencias y talleres de adiestramiento (“Grupo de teatro Malayerba”).
- 4 Proaño-Gómez señala: “Quizás la presencia de la memoria como el personaje central de sus obras es la característica más sobresaliente de la poética de Vargas. Sus personajes sueñan y recuerdan y la acción dramática se construye en base a la dinámica entre pasado, presente y a veces un futuro que es también recuerdo” (88).

- <sup>5</sup> Rivero-Moreno destaca el tema del exilio en *Nuestra Señora de las Nubes* al comenzar su ensayo con las siguientes palabras: “La historia de la cosmogonía cristiana comienza con un destierro; los albores de la literatura occidental, como son la *Divina Comedia* y el *Poema del Cid*, de la misma manera. El exilio parece ser una condición que lejos de ser tan extraña, es muy cercana al género humano” (83). Más allá de este hilo temático que se remonta a los orígenes de la literatura occidental, el exilio para Vargas es también algo muy íntimo y vivencial: “Gran parte de mis textos son autobiográficos. Algunas obras las he escrito a partir de la tragedia personal” (Peláez González 3). En cuanto a algunas de las fechas de las obras de Vargas, alerto al lector de que las fuentes consultadas no siempre coinciden.
- <sup>6</sup> Más adelante comentaremos ciertos aspectos de las puestas en escena de *Nuestra Señora de las Nubes*, en particular la dirigida y actuada por el propio Vargas junto a la actriz Charo Francés.
- <sup>7</sup> Es posible establecer un puente entre *Nuestra Señora* y la influyente pieza *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett en términos del llamado teatro del absurdo, de la concepción y el desarrollo del espacio, y del elemento existencial.
- <sup>8</sup> Herrero destaca en el prólogo a la antología *Teatro ausente: Cuatro obras de Arístides Vargas*: “[E]stamos ante un autor que no da señales de territorialidad, no tiene un lugar específico desde el cual nos describe una localidad” (11).
- <sup>9</sup> En la nota publicada en el periódico *Diálogo Digital* de Puerto Rico, Ibarra subraya la distinción que establece la directora Rosa Luisa Márquez entre su montaje de *Nuestra Señora de las Nubes* en noviembre y diciembre de 2014 en el teatro Abracadabra, y el dirigido por Vargas en donde el propio autor representa el papel de Óscar y su esposa Charo Francés el de Bruna: “En su puesta original, una maleta les sirve a Vargas y Francés como metáfora del exilio que ambos padecieron. ‘Nosotros tenemos más el dilema del aquí y el allá. Del tránsito entre Puerto Rico y Estados Unidos’, añade Márquez”. Y más adelante señala Ibarra: “Al enfrentarse a este texto, Rosa Luisa tuvo claro que debía trasladar la experiencia del cono sur a nuestro archipiélago”. Cabe destacar también la estrecha relación de Rosa Luisa Márquez con el teatro de Vargas pues junto a Charo Francés actuó en la pieza de este, *Donde el viento hace buñuelos*. Dicho montaje puede verse en los archivos del Hemispheric Institute.
- <sup>10</sup> En la primera acotación de la obra (una de muy pocas), Vargas destaca el carácter abierto de su texto en términos escenográficos y actoriales: “Este texto es un boceto para una posible puesta en escena que, debido a la forma en que trabaja el Grupo Malayerba, será reformulado y profundizado a partir del contacto con el actor” (19). De ahí la flexibilidad espacial que proyecta la obra y la libertad que le otorga a los posibles montajes de esta.

- <sup>11</sup> Sobre el aspecto espacio-temporal en las obras de Vargas, Lamas señala: “Su producción trasciende el espacio y el tiempo en el que fue escrita, sin dejar de presentarse con una fuerte marca de identidad latinoamericana en general y con la problemática del exilio que atraviesa la historia personal de Vargas” (150).
- <sup>12</sup> Grace Dávila también subraya la importancia del lenguaje en otra pieza de Vargas, *Donde el viento hace buñuelos*: “El lenguaje de *Buñuelos* forma parte del universo verbal de la dramaturgia varguiana y de los componentes estéticos que caracterizan su obra...” (67).
- <sup>13</sup> Entre estas historias aparecen los piropos de los Hermanos 1 y 2 que debían ser celebraciones de la belleza y la galantería, pero resultan ser groseros y absurdos.
- <sup>14</sup> Charo Francés destaca en una entrevista con Vivian Martínez Tabares cómo *Nuestra Señora de las Nubes* surge como un ejercicio de revelación, de desenmascaramiento de una identidad escondida, silenciada: “...nació como un ejercicio teatral entre los dos [Aristides y Charo] para sacar fuera este mundo oculto, para dejar de ser ocultos” (32-33). Por su parte, Vargas señala sobre su producción teatral: “Soy parte de una familia muy golpeada por la dictadura argentina de los años 70 y desde hace muchos años yo opté por no hacer otra cosa que revisar obsesivamente el pasado para intentar curarme, abriendo la experiencia para compartirla con diferentes gentes” (Famá Hernández).
- <sup>15</sup> En “Simbolismo y absurdo en el teatro de Aristides Vargas”, Mora Toral destaca el contrapunteo de estructuras y lenguajes en *La muchacha de los libros usados*: “La vida y el teatro están contruidos por conflictos. El dolor, la alegría se interponen; la desilusión y la ilusión conviven de manera inseparable. El absurdo cobra tintes coherentes en un universo que se construye de caótica e inentendible manera” (38).
- <sup>16</sup> Sobre la relación de *Nuestra Señora* con *Cien años de soledad* Dubatti señala sobre el título de la obra de Vargas que es, a su vez, el nombre del pueblo: “El nombre también evoca el procedimiento de fundación de pueblos y ciudades en el imaginario de la novela latinoamericana (la Santa María de Juan Carlos Onetti o Macondo de Gabriel García Márquez”. Por su parte, Woodyard señala: “La primera secuencia (de tres) se relaciona con comienzo, míticos o arquetípicos, por ejemplo, la narración del árbol genealógico, del pueblo en una escena garcíamarquesiana” (73).

#### OBRAS CITADAS

BECKETT, SAMUEL. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

- BENDER, BARBARA. "Introduction". *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*. Eds. Barbara Bender y Margot Winer. Oxford & Nueva York: Berg, 2001. 1-18.
- BERGSON, HENRI. *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo, 1930.
- CHÁVEZ, LYDIA. "Argentine Exiles Flocking Home, but Many Find Times are Hard". *New York Times* 16 oct. 1984. N.p.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1981.
- CRITCHLEY, SIMON. *On Humor*. Londres & Nueva York: Routledge, 2002.
- DÁVILA, GRACE. "Donde el viento hace buñuelos: El teatro como lugar de encuentro de exilios de la globalización". *Conjunto* 151-152 (2009): 67-75.
- DIÉGUEZ, ILEANA. "Prólogo: El territorio teatral de Arístides Vargas". *Teatro americano actual: Arístides Vargas*. Madrid: Casa de América, 2001. 7-16.
- DUBATTI, JORGE. "Nuestra Señora de las Nubes de Arístides Vargas: Exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados". *La Revista del Centro Cultural de la Cooperación (RCC)* 16 (2012). N.p.
- FAMÁ HERNÁNDEZ, ROBERTO. "Arístides Vargas; el dramaturgo del exilio". Entrevista. *Esto es teatro: Espacio de difusión del arte teatral* 20 sept. 2014. N.p.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara/Real Academia Española, 2007.
- "Grupo de teatro Malayerba". 5 feb. 2015. N.p. <http://teatromalayerba.com/grupo-teatro-malayerba.html>
- HARVEY, PENELOPE. "Landscape and Commercer: Creating Contexts for the Exercise of Power". *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*. Eds. Barbara Bender y Margot Winer. Oxford & Nueva York: Berg, 2001. 197-210.
- HERRERO, ELENA FRANCÉS. "La existencia en ruptura en la dramaturgia de Arístides". *Teatro ausente: Cuatro obras de Arístides Vargas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006. 3-11.
- IBARRA, CHRISTIAN. "Rosa Luisa Márquez y el teatro de los afectos". *Diálogo Digital* 1 nov. 2014. N.p.
- LAMAS, FLORENCIA IRINA. "El lugar del exilio: una lectura de *La razón blindada y Nuestra Señora de las Nubes* de Arístides Vargas"- *Telondefondo: Revista de teoría y crítica teatral* 17 (2013): 140-52.
- "Malayerba: 25 años de teatro". Hemispheric Institute Digital Video Library. N.p. <http://hidvl.nyu.edu/video/000029207.html>
- MARTÍNEZ TABARES, VIVIAN. "Los tiempos siempre han sido difíciles. Diálogo con Charo Francés". *Conjunto* 119 (2000): 28-33.
- MORA TORAL, GENOVEVA. "Simbolismo y absurdo en el teatro de Arístides Vargas". *Conjunto* 131 (2004): 38-40.
- PELÁEZ GONZÁLEZ, CRISTÓBAL. "Entrevista a Arístides Vargas: La mirada permanece inclinada a través de la ventana". *Teatro Metacandelas* 30 oct. 2014.

- <http://www.matacandelas.com/Entrevista-a-Aristides-Vargas-Por-Cristobal-Pelaez.html>
- PROAÑO-GÓMEZ, LOLA. "La poética filosófica de Arístides Vargas". *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2007. 87-99.
- RIVERO-MORENO, YOSÁLIDA. "Nuestra Señora de las Nubes, drama poético sobre el exilio". *Selected Proceedings of 12<sup>th</sup> Annual Graduate and Professional Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture 12 (2002)*: 83-86.
- RIZK, BEATRIZ. *Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2002.
- SABATÉS, PAULA. "La patria es para mí una cuestión de identidad humana". Entrevista con Arístides Vargas. *Página/12* 23 junio 2012.
- TAYLOR, KEN Y JANE LENNON. "Introduction: Leaping in the Fence". *Managing Cultural Landscapes*. Nueva York: Routledge, 2012. 1-17.
- VARGAS, ARÍSTIDES. *Donde el viento hace buñuelos*. Hemispheric Institute Digital Video Library. N.p. <http://hidvl.nyu.edu/video/000033575.html>
- . *Nuestra Señora de las Nubes*. Madrid: Casa de América, 2001. 17-60.
- . *Nuestra Señora de las Nubes*. Hemispheric Institute Digital Video Library. N.p. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/component/k2/item/563-malayerba-nuestra-senora>
- WOODYARD, GEORGE. "Trauma y discurso: Tres piezas en el exilio". *Extraños en dos patrias: Teatro latinoamericano del exilio*. Eds. Heidrun Alder y Adrián Herr. Frankfurt & Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2003. 67-76.