

A pesar de que Arístides Vargas, al referirse a *Donde el viento hace buñuelos*, ha dicho que “la trama es muy sencilla” es evidente que los múltiples planos de interpretación que se dan cita en esta –el contenido profundo, el lenguaje lúdico, la textura actoral, los elementos escénicos de factura artesanal, así como el contexto y continuo estado de creación colaborativa de la obra y su temática íntimamente personal–, hacen de *Buñuelos* (así se han referido a ella sus creadores y así haré referencia a ella en adelante) una obra compleja, enigmática y difícil de fijar. Sin embargo, a casi diez años del germen de esta propuesta que sigue viajando con sus creadores, se hace necesario recoger la historia de este proyecto colaborativo y transnacional dentro de su contexto y proceso de creación y como

*saltos*, también actriz), le pidieron a Arístides Vargas (el autor y actor argentino, radicado en Ecuador, y director de Malayerba) que les escribiera una obra. Con base en improvisaciones surgió esta pieza que las actrices continúan representando, bajo la rúbrica de Suda-K-Ribe, cuando se encuentran en diferentes escenarios del mundo.<sup>1</sup>

La obra en sí es producto de estos encuentros propiciados por la actividad teatral y agenciados por un sentimiento de amistad.

Vargas se ha referido a esta obra como un “tercer ejercicio sobre el exilio”, siendo *Flores arrancadas a la niebla* y *Nuestra Señora de la Nubes*, el primero y el segundo de los ejercicios, respectivamente. Con esta genealogía se establece un nexo formal con temas y motivos que asociamos



## *Donde el viento hace buñuelos:* el teatro como lugar de encuentro en los exilios de la globalización

Grace Dávila

Fotos: V. M. T.

pieza posmoderna que contradictoriamente se resiste a ser interpretada a la vez que invita al juego y al exilio de uno mismo –el tenerse que salir fuera de sí–, que es la naturaleza de la amistad.

*Buñuelos* ha continuado desarrollándose como proyecto transnacional a partir del sueño de tres creadores. En el 2000 dos amigas teatreras, la española Charo Francés (actriz, maestra y directora de Malayerba, la mujer de la voz con alma) y la puertorriqueña Rosa Luisa Márquez (maestra, directora y autora del volumen *De brincos y*

a su dramaturgia. El viaje, el exilio, el olvido, la memoria y los recuerdos son temas sintomáticos de las disyuntivas sociales de la era de la globalización y que en sus obras cobran un hondo sentido humano. De igual manera, el lenguaje de *Buñuelos* forma parte del universo verbal de la dramaturgia varguiana y de los componentes estéticos que caracterizan su obra, como lo es “el manejo de artificios retóricos propios de la poe-

<sup>1</sup> Rosa Luisa Márquez: “*Donde el viento hace buñuelos*: bitácora de viaje(s)”, *Diálogo* [Puerto Rico], abril, 2004, p. 44.

sía que mezclados con el humor dan a los textos de Vargas una textura densa y ligera al mismo tiempo”.<sup>2</sup>

Al tema filosófico y el lenguaje lúdico se suma en *Buñuelos* el proceso reflexivo que caracteriza las propuestas de Malayerba, en conjunción con los elementos artísticos que aporta el lado boricua de la ecuación Suda-K-Ribe y que amplían el sentido de la propuesta. Por eso, a pesar del pesimismo que se asocia a ciertas expresiones teatrales de la posmodernidad y de la era de la globalización, el repertorio de obras varguianas, desmiente “a aquellos que aseguran que la fijación del posmodernismo es con las superficies y de ahí su dificultad, a veces, en ir más allá del acto social”.<sup>3</sup> En esta trilogía, a la que pertenece *Buñuelos*, encontramos una indagación poética, lúdica y profunda, articulada desde el ámbito de lo aparentemente evanescente, pero encaminado a explorar valores humanos trascendentes como el de la solidaridad.

#### UNA HISTORIA QUE VIAJA

Si ya había observado que algunas de mis percepciones de *Buñuelos* variaban según la versión que veía –aspecto desestabilizador que me hacía dudar de mi capacidad de fijar una interpretación–, ahora sé que esto no se debe exclusivamente a mis propias fluctuaciones en la lectura del texto espectacular. No es sólo que la pieza no se deje agarrar, sino que detalles de su contenido, la actuación, el tono se rehacen, se recrean, se modifican, se viven según pasa el tiempo y de acuerdo a los lugares y circunstancias en que se representa la obra.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Lola Proaño-Gómez: “La poética filosófica de Aristides Vargas”. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Gestos, Irvine, CA, 2007, p. 94.

<sup>3</sup> Beatriz J. Rizk: *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Iberoamericana, Madrid, 2001, p. 50.

<sup>4</sup> He visto tres versiones muy diferentes de la obra. Una en agosto del 2007, en el Teatro Julia de Burgos, de la Universidad de Puerto Rico. Y otras dos en junio del 2008: el ensayo general y la puesta formal en el Teatrito de la Universidad de Puerto Rico. También he visto tres grabaciones del espectáculo: la grabación de Hemispheric Institute Digital Video Library (<http://hidvl.nyu.edu/video/NYUb13531607.html>) con la puesta del Jardín Botánico, en Río Piedras, Puerto Rico (mayo 2005); una videograbación hecha en el FIT de Cádiz 2005 por Juan Villegas y el DVD filmado por Malayerba (sin fecha), aparentemente grabado en Quito.



Ya en el 2005, Vargas le advertía a un grupo de espectadores: “Lo que ustedes ven aquí es lo que hemos hecho aquí en este lugar. Que no quiere decir que en Los Ángeles o Quito la hemos hecho igual... A medida que estas actrices se encuentran, realizan la obra. La obra nunca termina”.<sup>5</sup> Es el proceso de creación de esta pieza el que continúa viajando y el que “no termina” ni terminará mientras las actrices continúen el rito de encontrarse y recrear la obra. Por la tanto, al referirnos a *Buñuelos* nos referimos a un texto vivo, un texto que viaja, se repiensa, se rearticula, lo cual justifica la libertad con la cual el autor-director y las actrices-creadoras juegan con la interpretación actoral y direccional del espectáculo.<sup>6</sup>

La historia de *Buñuelos* como proyecto personal y transnacional queda bien documentada en una cartografía del proceso de creación que muy pertinentemente Márquez denomina “bitácora de viaje(s)”, por los muchos viajes y la naturaleza itinerante del proceso creativo. Ahí se cuenta que en el año 2000, tras las actrices pedirle la obra a Vargas, surge el método de trabajo basado en experiencias personales:

<sup>5</sup> Aristides Vargas: *Donde el viento hace buñuelos*. Grabación con comentario introductorio de Vargas, Hemispheric Digital Video Library:

<http://hidvl.nyu.edu/video/NYUb13531607.html>.

<sup>6</sup> Es fascinante la forma en que diversos grupos de teatro latinoamericano han hecho de *Buñuelos* parte de su repertorio, con gran acogida del público. Me pregunto si esas propuestas comparten el espíritu lúdico y reflexivo de la propuesta de Suda-K-Ribe, para quien la obra representa un espacio de libertad textual y actoral por estar basada en un proceso de experiencias individuales y de grupo.

Aristides nos propuso improvisar con imágenes de la infancia, con la figura del padre, de la madre, con los personajes de autoridad en nuestras vidas, luego con la adolescencia y la madurez. Charo hizo improvisaciones sobre la muerte, sobre el fascismo, sobre la España de los años 60. Yo hice historias de familia, de ausencias, de Vieques, de dolores íntimos. Nos encontraríamos durante una semana cada seis meses para trabajar.<sup>7</sup>

El documento revela que en el proceso creativo según se añaden elementos de vestuario y de utilería. “Aristides da nuevas pistas, sigue acumulando escenas, impresiones. Le interesa el carácter mismo de los encuentros entre dos amigas, a través del espacio y del tiempo. Esos encuentros, fragmentados, esporádicos, se convierten en la estructura del drama”.<sup>8</sup>

Una vez Aristides finaliza el texto, se hacen cambios y se añaden nuevas perspectivas y elementos. De particular interés al efecto visual son las contribuciones a la escenografía que ofrece el artista puertorriqueño Antonio Martorell, quien “propone elementos, tiras de papel cruzadas para reflejar los cruces entre los personajes y las amigas”.<sup>9</sup> También de importancia es la inclusión de la guitarrista y cantante María Pilar Aponte, quien mediante el elemento musical enriquece los matices semánticos y sensoriales del espectáculo y que parece un tercer personaje, algo así como un ángel de la muerte, quien con su música de guitarra y su voz ilumina tersamente el espacio oscuro del dolor ajeno, los exilios y las despedidas.

Es justo afirmar que el tono melancólico de la música, compuesta por Aponte, así como la letra hechizante de la canción temática, escrita por Vargas, reiteran ese espíritu de búsqueda, encuentros y despedida alegremente triste que el texto va delineando. Las referencias a la lluvia, a Catalina, a los barcos, al viento y ese “dime quién eres, no tengas miedo, dime quién eres”, complementan el tono reflexivo de las escenas y nos llenan de añoranza por una verdad tan solo comprensible a través de los sentidos.

Para el estreno en el Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles, en el 2003: “Pequeños rostros dibujados por Martorell crean un misterioso cementerio que el personaje de Charo pisa con delicadeza. Se multiplican los significados. Gerson Guerra nos ilumina. El público ríe y llora.

<sup>7</sup> Rosa Luisa Márquez: *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

Así cobra cuerpo movable esta pieza sobre el viaje”.<sup>10</sup> Ese cementerio de rostros basados en caricaturas de vivos reales se ha vuelto emblemático de esta obra, cuyo llamado al entendimiento del dolor del otro, aspira a concientizar en el contexto de “una época en que nos cuesta salir de nuestro propio universo para salir y asomir el universo del otro”.<sup>11</sup> Esta reflexión desde el sitio simbólico de la muerte, el cementerio, es el mensaje esperanzador que la obra pone en movimiento.

#### EL MOTIVO DEL VIAJE

Muy a tono con lo anterior, se puede decir que este espectáculo, como otras obras de sello varguiano, nos remite en el nivel temático a la idea de un viaje, un viaje que son muchos viajes. Vargas explica: “La trama es muy sencilla. Un personaje que se llama Catalina –Márquez– está muriendo y otro personaje que se llama Miranda –Francés– la asiste en ese proceso de deterioro”.<sup>12</sup> Se apunta entonces a dos viajes: el de Miranda para acompañar a su amiga moribunda y el viaje de Catalina “hacia la quietud.” Por supuesto, este es sólo el pretexto para embarcarse en el otro gran viaje, el central: el viaje por la imaginación de estas dos amigas, que en un desafío contra el tiempo y la muerte o contra “la lógica del viento,” invocan recuerdos, juegos, inventos y una complicidad teatral regeneradora de vida y de un presente escénico, de solidaridad humana y de esperanza.

Todo esto surge, además, de la práctica de una cultura que ha propiciado los viajes a festivales y los intercambios artísticos culturales. Por lo cual, la misma era de la globalización, que con su énfasis en las innovaciones tecnológicas y proyectos económicos transnacionales, ha generado tanto flujo migratorio y ha puesto en cuestionamiento el futuro de las identidades nacionales, en su lado positivo, acorta las distancias geográficas y los intercambios culturales entre países. Por eso Vargas agradece a las actrices “el haber compartido sus mundos, el mostrarme en sus memorias, sus países: España y Puerto Rico, sus exilios diarios y sus recuerdos”.<sup>13</sup> A la idea del viaje temático y del viaje por la imaginación, se añaden los muy concretos viajes e intercambios

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Aristides Vargas: *Donde el viento hace buñuelos*. Grabación con comentario introductorio de Vargas..., *Ob.cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

que han hecho posible la amistad y este proyecto colaborativo de entendimiento del otro. La obra es una articulación poética de todo esto.

#### EL ENCUENTRO EN LA ACTUACIÓN

Para los que hemos tenido la fortuna de presenciar las ingeniosas propuestas escénicas del Grupo Malayerba, parece obvio que sus obras no pueden ser comprendidas cabalmente sin tomar en cuenta el sentido racional de los elementos visuales y las técnicas actorales que dan forma y nutren los espectáculos. Estas obras pareciera que tampoco se pueden entender profundamente sin entender el marco estético ideológico de lo que se ha llamado la posmodernidad, con toda la carga histórico política con las que relacionamos dicho término. Sin embargo, llama la atención la popularidad de que han gozado las obras de

rece el humor y se apesadumbra ante la vulnerabilidad humana de los personajes. Sea consciente o inconscientemente, la fórmula varguiana produce un indescifrable efecto conmovedor que estimula a meditar intensamente sobre las emociones vividas durante la función y la humanidad conmovedoramente infantil, tiernamente ridícula de esos personajes que se tejen y destejen ante nuestros ojos y en los cuales nos reflejamos. Con su justo balance entre espectacularidad y palabra, estímulo y reflexión, humor y tragedia, *Buñuelos* reta el concepto de espectacularidad vacía de la que en ocasiones se ha acusado al posmodernismo.

Tal vez sea en esa apertura en que se conjugan vida, arte y entendimiento, que observo que en *Buñuelos* se propone la identidad como una capacidad performativa o actoral, como una des-



Vargas, incluyendo *Buñuelos*, entre todo tipo de público, especializado y no especializado. Esto es así a pesar del peso que este autor pone sobre un desbordado lenguaje poético, cuyas metáforas son difíciles de comprender inclusive cuando tenemos oportunidad de leerlas en directo del propio texto escrito.

El público por lo general parece no inquietarse ante los ingeniosos tropos lingüísticos que dan paso a momentos de humor trágico, de melancólica reflexión, de astutas denuncias y sofisticados juegos verbales. El público se ríe cuando apa-

treza casi teatral hacia la pluriformidad del ser humano. Esto también se nota en *Nuestra Señora de las Nubes*, en la que dos personajes encarnan mediante sus recuerdos e historias los personajes que conforman el pueblo que han dejado atrás. Se trata de individuos que recuerdan y que mediante su cuerpo actoral recrean en carne propia el recuerdo. Y se ve en *Buñuelos*, en la cual las dos amigas son personajes conscientes de sus capacidades actorales, de su poder de ser ellas y de actuar el papel del otro y/o la otra. En complicidad, los personajes de Miranda y Catalina emplean esta capacidad, a manera de juego,

para encarnar las historias que dan sentido a la vida del otro.

La representación de identidades en estado de fluidez teatral se manifiesta en los personajes varguianos cuando sueñan e imaginan mientras actúan la realidad de su pasado, así como la del otro. Este entrecruce existente entre el contenido metateatral de las piezas y la calidad actoral que proyectan Catalina y Miranda, Carlos Ianni lo sugiere:

Dobles y a veces múltiples, estos personajes despliegan la representación de sus otredades, de aquellos diálogos, encuentros y desencuentros en el camino de sus desplazamientos. Esta representación del discurso del otro que habita en cada personaje hace dialógicos los casi monólogos de algunas escenas.<sup>14</sup>

representar sus vivencias. Este juego de actuarse y de reflejarse en el dolor del otro sostiene la subjetividad de las dos amigas.

#### LA ESTRUCTURA DE LA OBRA

La versión textual de la obra<sup>15</sup> consta de cuarenticinco escenas en que los personajes de Miranda y Catalina, su amiga enferma, interactúan y juegan a través de diálogos, monólogos y recreaciones de recuerdos, mientras éstas reflexionan sobre sus vidas, sus sueños y sus miedos. El tiempo de la representación es de una hora y cuarto, el tiempo de la acción parece ser el transcurso de una noche. Se parte de la inusitada situación de dos mujeres que esperan su turno para que se desaloje una cama.



Esta dimensión, en que se inserta en escena un juego teatral hace posible que estas dos amigas encarnen el viaje de la otra, exiliándose de sí –en un generoso estar “fuera de sí” y en la que se llega a “asumir el dolor del otro”. De modo notablemente interesante aunque es Catalina la que asiste a su amiga moribunda, la interacción entre personajes hace evidente que Miranda necesita tanto de Catalina como Catalina de ella para

<sup>14</sup> Carlos Ianni: Descripción. *Donde el viento hace buñuelos*, [http://www.celcit.org.ar/espectaculos/espectaculo.php?esp=19&sec=6&cod\\_sec=10](http://www.celcit.org.ar/espectaculos/espectaculo.php?esp=19&sec=6&cod_sec=10)

<sup>15</sup> Según Márquez, el libreto se publicó en Madrid en el 2001, pero el texto de fácil acceso y del que extraigo las citas, es el de la página en Internet del CELCIT (el cual no refleja algunos cambios hechos en la representación, incluyendo que los personajes se tutean, no usan el “usted” de esa versión textual, he adaptado las citas para reflejar el tú). Cf. otras referencias utilizadas para este trabajo: Elena Francés Herrero: “La existencia en ruptura en la dramaturgia de Aristides”, *Teatro ausente: Cuatro obras de Aristides Vargas*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006, pp. 3-11; Vivian Martínez Tabares: “Los tiempos siempre han sido difíciles: diálogo con Charo Francés”, *Conjunto* n. 119 (oct.-dic. 2000), pp. 28-33; Juan Manuel Martins: “Donde el viento hace buñuelos, ¿teatro abierto en Aristides Vargas?”, *Enfocarte.com: Revista de Arte y Cultura* 24 (abril-junio

En la versión textual las amigas están juntas al comenzar la situación. En la representación teatral se ha optado por mostrar el viaje o la llegada de Miranda a ver a su amiga. Lo interesante de ese cambio, que en algunas de las versiones grabadas añade una referencia verbal a hospitales y aeropuertos, es que se crea un ambiente de incertidumbre en el que parece sugerirse que Catalina ya pudiera estar muerta. Sin embargo, es una posibilidad que no obstruye el encuentro escénico de las amigas, al crearse un presente que podría bien ser la evocación de la realidad del recuerdo, encarnada por Miranda, como ocurre con el personaje de José en *Jardín de pulpos*.

Según explica Vargas, con respecto a la propuesta de *Buñuelos*: “Lo que yo me preguntaba es ¿qué nos hace fundamentalmente humanos? Y una de las respuestas que yo me di es el dolor del otro. Cuando yo asumo la posibilidad del dolor del otro puedo asistir al otro en su dolor. Entiendo al que está fuera de mí, al que es semejante a mí porque su dolor es semejante al mío”.<sup>16</sup> La estructura de la obra por lo tanto refleja ese acto de compasión, pero lo hace desde la fragmentación de las experiencias reales que gestaron las escenas y desde la fragmentación con la cual los personajes aspiran a recordar y recrear sus historias mediante un juego de actuación entre amigas.

De entre las cuarenticinco escenas que conforman la obra, las cuales en el escenario configuran en apariencia un mundo caótico sin tiempo ni espacio, se nota consistentemente al menos cinco tipos de episodios que dan orden al encuentro que se realiza. El primer tipo lo serían las escenas en que Miranda y Catalina dialogan en lo que parece el presente real de la relación de los personajes, como las escenas en que esperan

que se desaloje una cama, como en este intercambio prefigurador:

**CATALINA.** Este hombre duerme profundamente.

**MIRANDA.** Duerme como si intentara olvidar algo.

**CATALINA.** Siempre llega antes que nosotras.

**MIRANDA.** Tal vez esté fingiendo.

**CATALINA.** ¿Qué?

**MIRANDA.** Tal vez esté fingiendo dormir cuando en realidad duerme...

**CATALINA.** No le entiendo

**MIRANDA.** Tal vez esté muerto. (Escena 1)

En estos intercambios los personajes conversan y juegan, interactúan y filosofan sobre el espacio que las enmarca y sobre aspectos de la vida. El pedir la hora y el ir describiendo la lluvia, se vuelven motivos que dan testimonio del pasar del tiempo, mientras como dos niñas sabias se van revelando sus mundos personales:

**MIRANDA.** Como tú sangras, crees que todas las cosas sangran.

**CATALINA.** No todas, algunas. El amanecer sin ir más lejos. (Escena 27)

El segundo tipo lo serían las reflexiones personales que se hace Miranda en torno a lo que significa la amistad de Catalina y las reflexiones que se hace Catalina sobre el mundo que la define. Las reflexiones emotivas de Miranda van profundizando en el tema de la amistad, como al decir: “Cada momento de la vida ocurre una sola vez, como este momento en que te miro viajar en la quietud... Siempre pensé que el final es inesperado, no así, no así... No me gusta que te des la vuelta cuando te hablo, como si tu cuerpo se inclinara a algún abismo que desconozco...” (Escena 13). O como cuando reflexiona sobre el exilio: “No tengo patria, ¡qué joda!, pero tengo una amiga, ¡qué bueno!...” (Escena 21). Catalina,

2004): <http://www.enfocarte.com/4.24/teatro.html>;  
Luis A. Ramos-García y Beatriz J. Rizk (Eds.): *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz*, Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz, 2007; Santiago Rivadeneira Aguirre: “El signo de la ausencia”, *Teatro de Aristides Vargas*, Eskeletra Editorial, Quito, 1997; Aristides Vargas: “Prólogo”. *Flores arrancadas a la niebla. La exacta superficie del roble*, Artezblai, Bilbao, 2008, pp. 5-7; *Teatro ausente: Cuatro obras de Aristides Vargas*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006, y “Tenemos muy poco que enseñar”. *Conjunto 118* (jul.-sept. 2000), pp. 16-17.

<sup>16</sup> Aristides Vargas: *Donde el viento hace buñuelos*. Ob.cit.



por su parte, reflexiona y/o expresa momentos de decepción en la vida: “Tengo vértigo, este barco blanco atraviesa la niebla y siento frío y por fin comprendo cómo la gente oscura, como yo, nos ponemos pálidos al cruzar la niebla... Es el frío que nos quita los últimos rayos de sol de nuestra cara y nos pone pálidos porque el frío es el alma...” (Escena 5)

El tercer tipo de escenas son momentos en que los personajes usan su relación de amistad y complicidad para presentar eventos de la vida de cada cual. Por ejemplo, Catalina se vuelve la figura autoritaria de la Madre Superiora: “Niña Miranda, venga acá inmediatamente, siéntese, estírese la falda, la falda, la falda de su uniforme, niña. ¿Le dice algo la palabra, “Buñuel”? Porque a mí no me dice nada “Buñuel”, y a mí las palabras me dicen; por ejemplo “Japón”, me dice de un país lleno de japoneses, pero, ¿”Buñuel” es un país?” (Escena 10).

Miranda a su vez se vuelve la Madre de Catalina para enseñarle cosas como “a no perder el culo por los hombres... cuando perdemos el culo, el cuerpo se nos aliviana; y no sólo porque el culo pese sino porque lo que pesa es la virtud que suele estar en ese lugar tan propenso a las caricias y a las patadas...” (Escena 7).

El cuarto tipo de escena podría ser las escenas en que las personajes parecen contarle directamente al público sus historias, como cuando Catalina, valiéndose de varios pares de zapatitos de madera de variados tamaños, recrea una historia de familia en que todas las mujeres de la familia han tenido que correr (Escena 22). De igual forma, Catalina, asistida por Miranda, cuenta la historia de su cuerpo herido valiéndose de una silueta pintada en el suelo, sobre la cual revienta tomates (Escena 28).

El quinto tipo de escena son aquellas en que Miranda se transforma en Buñuelo, el perro de don Luis Buñuel: “Por una extraña asociación fui dejado bajo los cuidados de la niña Miranda. No me quejo... Como bien y me masturbo tres o cuatro veces al día. La niña Miranda me dice: ¡No seas asqueroso, Buñuelo! Y yo, ¿qué voy a hacer, si soy puro instinto...!” (Escena 4).

Estas intervenciones de Buñuelo agregan una nota de humor que corta el tono reflexivo y la atmósfera de intensidad. A la vez nos dan una clave para entender las muchas referencias al surrealismo, el relevante énfasis en los sueños, en lo visual, las referencias a los ojos y a ese famoso “corte del ojo” de *Un chien andalou* que




Miranda recrea en escena valiéndose de un huevo duro. Pero Buñuelo, ese ser recreado por Miranda, como instrumento de juego y de humor, también nos da la clave para entender el título y profundizar en el sentido de la obra. *Donde el viento hace buñuelos* parece apuntar a un lugar, un espacio de juego e imaginación donde todo es posible. Pero ese lugar de juego no es un espacio inofensivo, sino de riesgo. Si según revela Catalina: “... la lógica del viento es gritar tras las ventanas el día menos pensado, es arrancar palmeras y lanzarlas contra las personas, es arrancar personas y lanzarlas contra personas” (Escena 15), entonces el viento no es un agente benigno, sino de naturaleza violenta y destructiva. Por eso, el título cobra un significado aún más poderoso al sugerir que ese viento destructor, que podríamos asociar al pasar del tiempo, la muerte o el descontrol ante la miseria, en su posibilidad de hacer buñuelos o tornarse algo creativo, sugiere la posibilidad de canalizar o reorganizar ese poder destructor hacia un espacio reordenado por los principios de la imaginación.

Al igual que Miranda recurre a la fantasía, en su creación del perro Buñuelo, para expresar realidades que la Madre Superiora de su niñez no le permite decir, el texto parece sugerir que la imaginación (los sueños, los recuerdos y la fantasía) son los únicos capaces de resistir la destrucción que representa el viento, el caos, la muerte.

*Donde el viento hace buñuelos*, con unos personajes que parecen habitar fuera del tiempo y espacio de una realidad ordenada y que tan sólo

pueden dar solidez al mundo mediante la creatividad de la imaginación parecen compartir muchos elementos de las otras puestas varguianas. Sin embargo, lejos de representar un viaje hacia la negatividad de la existencia, los personajes de Miranda y Catalina, en un juego nutrido por la amistad, abren un espacio de entendimiento y optimismo que desafía la muerte, el olvido y la soledad a la que apuntan otras propuestas varguianas.

Al final del espectáculo, cuando ya ha desaparecido Catalina, se presenta un momento de lucidez y entendimiento. Ahí desde el espacio del cementerio, Miranda conversa con la presencia recordada de Catalina. Es un momento hermoso de reflexión que presenta una continuación del espacio de indagación que caracteriza a la obra:

Aunque contradictoriamente, al final de su viaje Miranda se encuentra sola, el vínculo afectivo surgido de la amistad y los afectos compartidos, continúan sustentándola, ahora ya “dentro” de sí misma. De esta manera, se cierra el círculo de viajes que gestan y nutren la obra. La incorporación de experiencias personales y el empleo del arte teatral como instrumento de entendimiento y comunicación de lo humano, según lo proponen Arístides Vargas, Charo Francés, Rosa Luisa Márquez y demás colaboradores en este proyecto transnacional hacen de *Donde el viento hace buñuelos* un evento en movimiento que reitera el poder del arte para conmover y crear nexos de amistad y entendimiento en una cultura del desarraigo, físico y espiritual, hambrienta de esperanza. 



¿Qué hay allá donde tú vives ahora?... Hay utopías, allá donde ahora vives... Es algo que no se puede nombrar, ¿verdad? Que se compone de algunos días como bahías de aguas profundas donde encalla la belleza y la calamidad. Bahía a la que llegamos sin ningún propósito, en la que no fundaremos nada trascendente, en las que desplegaremos nuestras buenas artes para ser recibidos cuando llegamos y ser despedidos cuando partimos, y entre medio, las aguas profundas y vaporosas de la amistad. (Escena 45).

