

La obra teatral de Vargas Llosa

La obra literaria de Vargas Llosa consta de siete novelas, un libro de cuentos y dos obras teatrales, *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*.

Vargas Llosa es un autor mundialmente famoso y está considerado como uno de los mejores escritores en lengua castellana, merced a su obra narrativa y a su obra crítica y periodística; pero sus dos incursiones en el mundo teatral no han conseguido el éxito de público ni la resonancia crítica que sería de esperar en un escritor conocido y admirado internacionalmente. En consonancia con esta situación, su obra narrativa ha sido estudiada desde todos los puntos de vista, pero su obra teatral carece prácticamente de análisis críticos, si exceptuamos algún estudio aislado como el de José Miguel Oviedo («Vargas Llosa: de *La tía Julia* a *La señorita de Tacna*», en *Quimera*, 4, febrero 1981) y algunos artículos periodísticos publicados en los días próximos a los estrenos.

A pesar de que sus obras teatrales no han conseguido mantenerse en cartel durante mucho tiempo y del poco éxito que han cosechado, tanto *La señorita de Tacna* como *Kathie y el hipopótamo* poseen una serie de valores innegables, que trataremos de poner de manifiesto en este estudio; al mismo tiempo aludiremos a algunas causas que pueden explicar el relativo fracaso.

Es cierto que las obras teatrales de Vargas Llosa no añaden

ninguna consideración nueva a la visión literaria que se desprende de sus novelas. Tampoco explora campos nuevos, ni analiza temas que no hayan sido tratados con más o menos profundidad en sus novelas o en su larga trayectoria crítica; muy al contrario, el teatro de Vargas Llosa muestra la misma visión de la realidad y las mismas obsesiones literarias plasmadas en *Conversación en la Catedral* o en *La tía Julia y el escribidor*.

No obstante, la visión un poco repetitiva de temas y situaciones que le preocupan no puede considerarse como un demérito ni explica la poca aceptación de este tipo de teatro. Tampoco puede achacársele una inexperiencia ni un deficiente uso del diálogo. Los lectores de Vargas Llosa saben que uno de los valores innegables de su obra narrativa es el *extraordinario dominio del diálogo* y ello quizá se debe a sus comienzos como autor teatral (a los 16 años, Vargas Llosa llegó a estrenar en Piura una obra teatral, *La huida del Inca*, de la cual hoy no queda ningún testimonio escrito). El teatro de Vargas Llosa está montado sobre un diálogo coloquial, muy fluido, bien construido, pero que quizá adolece de la expresividad y fuerza dramática que posee el diálogo de las novelas.

Por otra parte, el teatro de Vargas Llosa carece de *contrastes dramáticos*, de situaciones límite que conmueven al espectador en espera de un desenlace a la situación planteada. Este aspecto puede ser interpretado como negativo, en cuanto que hace perder interés al espectador por la representación.

Además, construye la obra teatral apoyándose en técnicas ya usadas anteriormente y que, en nuestra opinión, funcionan mejor en la novela que en el teatro: nos referimos concretamente a la *desorganización y la manipulación de la estructura temporal*, es decir, la combinación de diferentes planos temporales en una misma escena, que es una de las constantes obsesiones de Vargas Llosa en toda su producción literaria.

Vargas Llosa es un escritor moderno; vanguardista, a pesar de su confesado amor por la literatura de corte tradicional, y en consonancia con la mayor parte de la literatura hispanoamericana actual reniega de las estructuras tradicionales del relato

lineal. En general, sus obras se atienen a la teoría clásica de exposición, nudo y desenlace, pero a diferencia de la narrativa tradicional, la narración no avanza linealmente sino que se va construyendo por medio de anticipaciones, retrospectaciones, acciones simultáneas, etc.

En todas sus obras narrativas (excepto *Los cachorros*) alternan al menos dos planos temporales presente/pasado en un mismo capítulo o una misma unidad narrativa. Ello da lugar a una dualidad, a un contraste de elementos contrarios, a veces ya perceptible en el título: *La ciudad / y los perros*, *La tía Julia / y el escritor*, *Kathie / y el hipopótamo*, etc.

La desorganización temporal (aparente) del discurso es un procedimiento de extraordinaria fuerza y expresividad en la narrativa de Vargas Llosa, aunque dificulta sensiblemente la lectura y a veces obliga al lector a releer la novela para poder captar la complejidad derivada de esta técnica.

Pero este procedimiento trasladado al teatro creemos que pierde fuerza y produce una cierta desorientación en el espectador. En el teatro la acción se desarrolla directamente ante el espectador y los cambios temporales bruscos en una misma escena deberían ir acompañados de un cambio total del escenario para ser convincentes; por ejemplo, de un cambio de maquillaje de los actores, del vestuario, de los objetos, etc. No obstante, el teatro posee múltiples recursos para indicar la mutación temporal, aún cuando lo represente el mismo actor que está en escena; por ejemplo, el lenguaje, modificación de ademanes del personaje, cambio del tono de voz, alguna modificación sencilla en el vestuario (un sombrero, una chaqueta, un chal, un velo, etc.), cambio de música de fondo, etc.

Así pues, a diferencia de un teatro basado en contrastes dramáticos, la obra teatral de Vargas Llosa intenta atraerse el favor del público por medio de la captación de los conflictos internos y las frustraciones de los personajes que da lugar a una acción muy movida con cambios bruscos en el desarrollo temporal.

En *La señorita de Tacna*, el autor combina sin solución de continuidad varios planos temporales: el presente en que Beli-

sario escribe la novela de amor (por eso está presente siempre en el escenario), el pasado reciente de la Mamaé centenaria y el pasado remoto de la ruptura matrimonial de la señorita de Tacna que da origen a la historia. En *Kathie y el hipopótamo* también se conjugan sin orden alguno varios planos temporales: el presente de Kathie y Santiago en la buhardilla de París, el pasado recordado o imaginado de los viajes de Kathie y un plano temporal diferente en el cual se sitúan los sueños, las frustraciones y los deseos ocultos de los personajes.

Normalmente, la muda temporal se produce bruscamente y va acompañada de un cambio en el tono de voz, en los ademanes y en la psicología del personaje, pero siempre el lenguaje y la misma situación dramática permite reconocer sin dificultad la alteración que se ha producido. Así por ejemplo, después de una escena entre Joaquín y Mamaé días antes de la boda, entra en el escenario Carmen y se establece un diálogo entre Mamaé todavía joven y Amelia dirigiéndose a la Mamaé ya centenaria:

«(Mamaé) ¡Carmen! ¡Carmen! ¡Ahí llega! ¡Ven, acércate a la ventana! ¡El ferrocarril de Arica!

(Abuela) La verdad es que te envidio, Mamaé. Has encontrado el remedio perfecto para no ver la ruina que nos rodea. A mí también me gustaría volver a mi juventud, aunque fuera en sueños.

(Mamaé) ¡Ayyy! Me arrancaría los ojos. Ya no sirven ni para adivinar las cosas. ¿Lo ves? ¿Es el ferrocarril de Arica? ¿O el autocarril de Locumba?

(Abuela) Ninguno de los dos. Es el tranvía de Chorrillos. Y no estamos en Tacna sino en Lima. Y ya no tienes quince años sino noventa...»

(*La señorita de Tacna*, p. 36)

Situaciones semejantes a ésta se plantean también en *Kathie y el hipopótamo*. Mientras Santiago está absorto en su trabajo, aparece Juan, un personaje evocado por Kathie. En este caso el cambio temporal es tan brusco y la nueva situación tan distinta a la anterior que no plantea ningún problema de comprensión:

«(Kathie a Santiago)... Desde que se me aparece el tipo.
(Juan) ¿Tipo? Querrás decir enamorado.
(Kathie) ¿Tú, mi enamorado? Jajá, permíteme que me sonría.
(Juan) Te permito lo que quieras...

(pp. 29-30)

Por otra parte, los cambios temporales exigen que un mismo personaje represente varios papeles en la obra y que cambie bruscamente de psicología y ademanes (y ligeramente el vestuario) para emular las distintas etapas de su vida o los sueños ocultos de su imaginación. Por ejemplo, Carlota se transforma en la india; Santiago, en Víctor, un pretendiente de Kathie; Kathie en Adèle, etc.

Por esta razón, lo realmente importante no es la historia contada, sino la transformación y la *evolución psicológica de los personajes*. A través de los cambios que sufre el personaje en el transcurso de la representación, Vargas Llosa transmite los temas profundos que le preocupan como escritor: *el proceso de creación de una historia en La señorita de Tacna*, es decir, el camino que sigue una historia desde que surge en la mente del escritor hasta su realización definitiva en el papel; y *las relaciones entre la vida y la ficción en Kathie y el hipópoto*.

Estos temas que constituyen el núcleo central de las obras dramáticas de Vargas Llosa no aparecen explícitas en el texto, sino que corresponde al espectador descifrarlos y entresacarlos del desarrollo de una historia aparentemente trivial: de la narración de una historia de amor y de la narración de un libro de viajes respectivamente.

En ambos casos, dos escritores, Belisario y Santiago, aparecen como protagonistas y sus escritos constituyen el contenido de la representación. Parece una idea obsesionante de Vargas Llosa la de introducir en sus obras de ficción a escritores, siempre con las características de individuos fracasados, de personas un poco marginadas de la sociedad por dedicarse a una profesión incomprendida y frustrante.

En toda la novelística del autor la dedicación a la literatu-

ra parece una perversión y se asocia en la mentalidad de la familia con la homosexualidad. Cuando Belisario confiesa a su tío que pretende ser poeta, éste reacciona así:

«No me río de tí, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Estaba asustado cuando me viniste a hablar con tanto misterio. Creí que me ibas a decir que eras maricón. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo».

(p. 126)

Es una reacción semejante a la de la misma familia del escritor en *La tía Julia* o la de Santiago en *Conversación en la Catedral*.

Belisario escribe la historia de su familia tomando como punto de referencia la vida de Mamaé, la señorita de Tacna, una mujer que a punto de contraer matrimonio rompe su compromiso, porque descubre que su novio tiene una amante y decide consagrar toda su vida a la virginidad y a la soledad. La evocación literaria de Belisario transcribe el sentimiento de fracaso de una mujer orgullosa, apegada a las tradiciones ancestrales de su país y de su familia; su fracaso es aún más perceptible en la Mamaé ya madura llena de extravagancias y frustraciones de carácter erótico y a través de él se puede observar la progresiva decadencia de una familia de clase media y su deterioro hasta llegar a una penuria económica total.

Además de este aspecto, una parte importante del interés de *La señorita de Tacna* se debe a la evolución psicológica del personaje: se pasa de una Mamaé joven, altiva, patriótica, alegre, a una Mamaé madura, solitaria, llena de frustraciones, hasta desembocar en un personaje centenario que no puede valerse por sí misma ni para realizar las necesidades fisiológicas.

El segundo acto de la obra se centra en las frustraciones más íntimas de este personaje, conseguidas por medio de alusiones a *una carta*. Este enigma es el único de la obra planteado como tal; además se alude a él varias veces sin desvelar su significado. En nuestra opinión es uno de los episodios más conseguidos de la obra, en cuanto que consigue atraer la atención del espectador hasta que se aclara su significado. Mien-

tras se encuentra lejos de casa, el abuelo escribe una carta a la abuela diciéndole que le ha sido infiel con una india del lugar. La Mamaé lee la carta a escondidas y descubre que siente una oscura pasión por el marido de su prima y por el caballero que la ha acogido en su hogar.

Pero más importante que la historia del fracaso y frustraciones de Mamaé, que la decadencia de la familia, que el destino individual de los personajes, es el proceso de elaboración de la historia, desde que surge en la imaginación del escritor hasta que se llega al resultado final.

Para contar una historia cualquiera, el escritor se sirve del lenguaje y a través de él mezcla elementos procedentes de vivencias personales, de recuerdos más o menos conscientes con elementos inventados o procedentes de deseos y sueños que el escritor proyecta en la ficción. La obra de ficción resulta así una combinación de realidad y fantasía, de experiencia vivida e imaginación, de verdad y mentira como pone de manifiesto la reflexión final de Belisario:

«No es una historia de amor, no es una historia romántica. ¿Qué es entonces? Nunca dejará de maravillarte ese extraño nacimiento que tienen las historias. Se van armando con cosas que uno cree haber olvidado y que la memoria rescata el día menos pensado sólo para que la imaginación las traicione... ¿Por qué me dio por contar tu historia?... tal vez sea por eso: para pagar una deuda. Como la historia verdadera no la sabía, he tenido que añadir a las cosas que recordaba, otras que iba inventando y robando de aquí y de allá. Como hacías tú con los cuentos de la señorita de Tacna, ¿no, Mamaé?».

(p. 146)

El largo proceso de elaboración de una historia está presente en la obra a través de la creación de Belisario. ¿Cómo surge la idea de contar una historia y no otra? La pregunta parece no tener respuesta para el escritor, pero lo importante es que siempre se origina en una vivencia personal agradable o desagradable que pervive en la mente del escritor hasta proyectarse en la escritura. Después la obra va creando vida propia y las lagunas que los recuerdos no pueden o no quieren

rellenar se completan con la imaginación (o documentación, relato de otros testigos, etc.) hasta configurar algo que puede ser diferente a la idea inicial, como le sucede a Belisario que no puede contarnos la historia tal como quisiera.

La idea que sugiere *Kathie y el hipopótamo* es muy semejante a la anterior. Para llegar al núcleo central de la obra, a las relaciones entre la realidad y la ficción, el autor también se sirve de un escritor y de cómo se va construyendo una historia.

Pero en este caso, el escritor no es el creador, el inventor de la historia, sino solamente un transcriptor de las experiencias e imaginación de otra persona.

Para profundizar más en la idea expresada en la obra anterior, la experiencia y la imaginación aparecen mezcladas de tal forma que al final no llegamos a saber con exactitud si el libro de viajes de Kathie es producto de su invención o se corresponde con las experiencias vividas en su largo periplo por el mundo.

Pero lo más importante de la pieza es que la experiencia y la imaginación para ser literaturizadas y convertidas en obra de ficción sufren una transformación que modifica en muchos casos la idea original. En esta obra, la transformación del proceso de escritura se da bajo la apariencia de un cambio de lenguaje vulgar a lenguaje literario con la expresividad y simbolismo característico de este último.

En definitiva, Vargas Llosa expresa a través de su teatro unos temas que le han preocupado siempre como escritor y como crítico.

EMILIO FRECHILLA DÍAZ