

VARGAS LLOSA EN TACNA: EL DRAMATURGO TRAS EL NOVELISTA

CARLOS SEGADE ALONSO. Universidad Complutense.

RESUMEN: Con la publicación de *La señorita de Tacna* en 1981, Vargas Llosa traslada al escenario una de sus máximas preocupaciones en aquel momento: la construcción de historias y su relación con la realidad. *Tacna* es una obra compleja que explora el cuento como acto de creación artística. El autor supera además las limitaciones de tiempo y espacio que exige una obra que frecuentemente hace referencia a diferentes tiempos y localizaciones. Vargas Llosa no renuncia a la calidad literaria ni a los grandes temas de sus obras narrativas, también presentes en su teatro. **Palabras clave:** creación literaria, cuentos, teatro, ficción y realidad. **ABSTRACT:** With the publication of *La Señorita de Tacna* in 1981, Vargas Llosa adapts one of his major concerns for the stage: the making of stories and its relationship with reality. *Tacna* is a complex play that explores the story as an act of artistic creation. The playwright overcomes the boundaries of space and time that are demanded by a play that frequently moves in various times and locations. Vargas Llosa does not forgo neither literary quality nor the major themes of his narrative, also present in his play. **Keywords:** literary creation, stories, theatre, fiction and reality.

En 1981, Mario Vargas Llosa publicó la obra teatral *La señorita de Tacna*. No era su primera aproximación al teatro; había estrenado una obra en 1952, *La huida del Inca*, cuyo rastro el autor siempre ha preferido borrar. Con *Tacna* se puede afirmar que realmente da comienzo la trayectoria dramaturgica del reciente nobel de literatura, habitualmente más desconocida que su narrativa, como si aquella fuese dirigida a un público más minoritario. Hasta 2010, con *Las mil y una noches*, Vargas Llosa ha publicado en total nueve piezas teatrales.

La señorita de Tacna se estrenó en Buenos Aires en 1982 dirigida por Emilio Alfaro, con Norma Aleandro como protagonista. El estreno gozó de gran éxito de crítica y público, entre el que se encontraba Vargas Llosa, cuyo dictamen sobre la adaptación fue muy favorable.

El lector que desea explorar las claves interpretativas de la obra no tiene que hacer mucho esfuerzo. *La señorita de Tacna* cuenta con un breve prólogo, titulado *Las mentiras verdaderas*, en las que

el autor introduce las razones que dan sentido al argumento y la trama. Aunque la crítica, tras haber aplicado un análisis semiótico, ha querido ver una historia de traición, pérdida, expulsión y decadencia, lo cierto es que Vargas Llosa ha querido escribir una obra en la que se explora por qué nacen las historias, de dónde viene la razón última por la cual, desde siempre, el ser humano siente la necesidad de contar cosas narrándolas e inventando ambientes, situaciones y personajes.

La teoría literaria subyacente resulta muy atractiva. La razón por la que el hombre crea historias brota de la necesidad de salir de sí mismo para poder conocerse mejor. La ficción es parte de la realidad humana y representa otro punto de vista diferente sobre esa realidad. El hombre se completa mediante la fusión de la realidad tangible y de esa otra realidad imaginable. Ambos componentes dicen algo sobre la naturaleza del hombre, por eso la humanidad no ha podido vivir ajena a la producción narrativa. Es el instrumento último para



conocer mejor sus límites y virtudes, un modo de exploración de la multiplicidad de acciones con las que el hombre se enfrenta a la realidad y de tantear las múltiples soluciones que tienen los problemas cotidianos.

A Vargas Llosa le preocupaba, casi hasta la obsesión, este juego entre ficción y realidad, verdad y mentira, un juego teatral que se inicia con *Tacna*, pero que vuelve a resurgir en *Kathie y el hipopótamo* y en *La Chunga*.

En la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977) ya se mezclaban en la trama los recuerdos con la ficción. Por lo tanto, no es la primera vez que esta preocupación por el contraste entre presente y pasado necesita salir a flote. El cambio de género de la novela al teatro lo clarificaba Vargas Llosa durante una entrevista sobre cuestiones literarias (Espinosa Domínguez, 1986): la novela exige el exceso, la extensión narrativa; el teatro, sin embargo, obliga al autor a reprimirse e ir a lo esencial. Por eso, la tesis de la obra se deja ver de forma tan clara y tan transparente a los ojos de un lector cómplice de los juegos de espacio y tiempo.

Belisario, escritor sin éxito, trabaja en una nueva obra romántica y para eso recurre a sus recuerdos de infancia y a su relación con su tía abuela Mamaé (mamá Elvira), gran contadora de historias. Mamaé vivía en la localidad de Tacna y pasó su juventud en un ambiente todavía afectado por los turbulentos años que sucedieron a la conocida como Guerra del Pacífico (1879-1883) entre Chile y Perú. La joven Elvira, de buena familia, se enamoró de un atractivo militar chileno. Se prometieron en matrimonio, pero la infidelidad del oficial descalabró los planes de boda y Elvira se recluyó para siempre en casa de los abuelos de Belisario, sin ánimo de volverse a enamorar. La trama se crea a partir de la conexión entre el punto de vista del niño Belisario y el adulto escritor Belisario, quien a su vez trabaja construyendo la trama de su novela con el fin paralelo de descubrir la verdad sobre sí mismo y el mundo que le rodea. Para ello tomará como fuente las narraciones de Mamaé. A través de las palabras

de la anciana, Belisario dará a conocer no solo la historia de una persona, sino la decadencia de la posición social de su familia, que es también la decadencia del propio Perú.

La historia sigue los cánones de la literatura romántica y se construye bajo el clásico presupuesto del triángulo amoroso. El género no está escogido al azar. Según Vargas Llosa, la literatura romántica resulta admirable por ser la única que no desea plantear retos existenciales al lector, sino que solo piensa en dar satisfacción a lo que este busca. Aunque los personajes se construyen canónicamente, Belisario, eso sí, no renuncia a adoptar los recursos que exige la modernidad, como la violencia o la sexualidad, para convencer al espectador de la veracidad de su historia.

Cualquier lector de Vargas Llosa sabe que la sexualidad tiene siempre un papel notable en sus obras narrativas. En esta pieza teatral, sin embargo, adopta un papel secundario, se convierte en causa que precipita la trama en un momento determinado. La sexualidad se erige con fuerza en símbolo de unas tormentosas relaciones humanas y se vive como pasión que da pábulo a la tensión narrativa. Será poco después, con *La Chunga* (1986), cuando el elemento erótico se convertirá en el eje sobre el que girará toda la acción.

La sensualidad no explícita ronronea por todo el diálogo, dejando entrever las pasiones. El oficial chileno sucumbe ante Carlota y se rompe el idilio con Elvira, la sensualidad crece entre los dos nuevos amantes. Por su parte, el negro – al que así se referirán – que danza en el Carnaval con Elvira actúa como tentador de un deseo obsceno. Se nos cuenta, además, que a este negro le dan una paliza por haberse mezclado a hurtadillas con la clase alta. De esta forma se ponen en conexión el deseo y la violencia como factores presentes en la sociedad, en las personas y en la vida de la pacífica Mamaé. Esta relación dramática será reinterpretada de nuevo por Elvira bajo una forma distinta en el segundo acto, cuando una paliza oculte una infidelidad del Abuelo con una sirvienta.

Mamaé renuncia al amor y a la sexualidad, a la suya y a la ajena: la infidelidad del Abuelo la encubre ante su nieto Belisario llamando “paliza” a lo que en realidad fue un acto sexual. Traumatizada y avergonzada por haber leído la carta del Abuelo en la que confesaba con detalles su infidelidad, Mamaé oculta ingeniosamente el dato a un Belisario deseoso de averiguar por fin la razón por la que se le dio a la sirvienta una paliza incomprensible, aumentando la intriga del relato de manera notable.

Lo que nace como una historia de amor romántico acaba trágicamente con engaños y violencia, de aquí que el escritor Belisario proteste ante sí mismo cuando la historia se le va de las manos traspasando límites que él no esperaba alcanzar. Los que en el primer acto aparecen como dos grandes temas distintos, la vileza del oficial chileno, prometido con Mamaé, y la paliza por un galanteo inadecuado; en el segundo se identifican ambos hechos, se mezclan y confunden la infidelidad con la violencia física.

Belisario (¿o cabría decir Vargas Llosa?), en su último monólogo, nos da una clave relevante para entender lo que ha pasado durante toda la obra:

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?¹

Durante la representación, Belisario se entusiasma ante las ideas que brotan de Mamaé. Su historia cobra vida y los recuerdos de cuentos pasados, contados y recontados en su infancia, se plasman en el papel con toda rapidez. Sin embargo, le faltan datos, no encuentra las piezas intermedias del rompecabezas que supone la vida traumática de Mamaé. Por eso la imaginación sustituye a las piezas que faltan, poblando las omisiones de la memoria o de la voluntad de retazos verosímiles de semi-verdades y semi-mentiras hasta configurar una realidad total, comprensible. Los cuentos de Mamaé son más mágicos que realistas, las refe-

rencias al tiempo en que suceden sus cuentos son vagas y las localizaciones genéricas. Los personajes, que nos llegan con el filtro de Belisario, son prototípicos de las historias de amor, porque, en el fondo, Vargas Llosa no quiere hacer una obra sobre personas concretas, sino sobre personajes de ficción; por eso Mamaé, cuando cuenta sus cuentos, es omnisciente, gestiona los tiempos para mantener la intriga y decide cuándo dar más datos al receptor de las historias, tal y como sucede en los cuentos tradicionales.



La Señorita de Tacna en el Festival Internacional de Teatro de Porto Alegre.

Mamaé, en realidad, es parte de la historia que cuenta Belisario, o sea, que el dramaturgo Vargas Llosa escribe *La señorita de Tacna* (primer nivel) que habla de un escritor, Belisario, que quiere escribir una historia de amor (segundo nivel) basándose en la vida de Mamaé, quien es una excelente narradora de historias (tercer nivel). Esta superposición de niveles narrativos se corresponde con los distintos parámetros temporales y espaciales que se describen en la obra: desde principios de siglo (Tacna) a los años veinte (Arequipa), a los años cuarenta (Bolivia), a los cincuenta (Lima), a un lugar no específico de la actualidad de 1980.

Toda esta complejidad de espacios y tiempos exige ser representada sobre el escenario. Mientras que el presente se queda inmutable en

apariciencia, el pasado va cambiando por medio de un decorado y una utilería minimalista.

Vargas Llosa deja indicaciones prolijas sobre cómo tiene que distribuirse el engranaje cronotópico en el escenario. Lo básico es la simultaneidad de espacios entre el despacho o mesa de trabajo de Belisario y la sala de la casa de los abuelos. La primera se mantiene encima del escenario decorada de forma realista e inmóvil en el tiempo. La segunda, sin embargo, debe pasar por el filtro de la memoria de Belisario, por lo que las formas se desvanecen, de modo que el escenario debe recordar primordialmente el marco temporal central, los años cincuenta, pero debe dar lugar a transformaciones para poder someterse a la disciplina de los cambios temporales que necesitan los cuentos de Mamaé. Los únicos aspectos que se quedan lejos del cambio espacial del escenario son los que Vargas Llosa considera como meros lugares mentales: los sueños y el confesionario del Padre Venancio. Belisario será el encargado de moverse por el escenario para ir dando sentido a alguno de estos espacios.

Al contrario que en otras obras de teatro con líneas argumentales más clásicas, *Tacna* se proyecta hacia atrás en el tiempo y en el espacio. En realidad, el pasado es el gran protagonista de la obra teatral. Las acciones principales son aquellas que se enmarcan dentro de la obra que está escribiendo Belisario, pero el espectador/lector pierde interés en el proyecto narrativo de Belisario, que es el presente, para enfocar su atención en qué pasará con los personajes que va recreando Mamaé, supuestamente del pasado. Belisario conoce cuál fue el destino de la familia tras lo ocurrido, pero no sabe los orígenes de ese estatus que él contempla: la curiosidad de Belisario es la curiosidad del espectador. En la última intervención de Belisario su relato está terminado y con eso se cierra la obra teatral. Se ignora si se publicará o no, o si alguien la leerá. Eso queda en la incógnita porque no es lo principal. Lo nuclear ya está explicado, es lo vivido y lo imaginado lo que explica el

acto creativo, por eso, la trascendencia que este mismo acto creativo puede tener después se mueve en un plano secundario.

Vargas Llosa demostró con *Tacna* que el mundo del teatro no le es ajeno. La complejidad de esta obra y de otras posteriores es equivalente o superior a las de sus obras narrativas. Técnicamente hablando, en lo que concierne a la expresión y recursos lingüísticos y estilísticos, Vargas Llosa confiesa que no puede separar el teatro de la literatura. Por eso sus diálogos son ricos dentro de la naturalidad, el léxico es sencillo pero medido y concentrado de contenido semántico para que expresen lo máximo con mínimos recursos. En unos momentos en que el teatro a veces parece derivar a una serie superpuesta de diálogos más o menos en línea con una trama simple o, en el mejor de los casos, a una imitación del guion cinematográfico, el teatro del escritor peruano es una vuelta a la literatura escénica.

Por consiguiente, un acercamiento a este género proporciona al lector no familiarizado con la obra de Vargas Llosa una vía rápida para sumergirse en el universo imaginativo del premio nobel de literatura hispano-peruano. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Boldori de Baldussi, R. (1974). *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- ◆ Espinosa Domínguez, C. (Otoño de 1986). "Para mí el teatro es una ascesis, una cura de adelgazamiento": Entrevista a Mario Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 57-60.
- ◆ Garavito, L. C. (Otoño de 1982). *La señorita de Tacna* o la escritura de una lectura. *Latin American Theatre Review*, 3-14.
- ◆ Gerdes, D., & Holzapfel, T. (Otoño de 1990). Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 17-28.
- ◆ Golluscio de Montoya, E. (Otoño de 1984). Los cuentos de *La señorita de Tacna*. *Latin American Theatre Review*, 35-43.
- ◆ Vargas Llosa, M. (1981). *La señorita de Tacna*. Madrid: Seix-Barral.
- ◆ Vargas Llosa, M. (2007). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de Lectura.

¹ Cfr. *La señorita de Tacna*, p. 146.