
DOSSIER

Maria Varga Llosa, la fuerza y el poder de la palabra

al cuidado de Martha Canfield (Università Degli Studi di Firenze)



LA SEÑORITA DE TACNA: UN PERSONAJE QUE NO BUSCA AUTOR

LA SEÑORITA DE TACNA: A CHARACTER WHO DOES NOT SEEK AN AUTHOR

Domenico Antonio Cusato

Resumen

El ensayo trata de demostrar que el teatro de Vargas Llosa es igual de importante que sus textos narrativos, proponiendo experimentalismos cada vez más atrevidos. En *La señorita de Tacna*, además de una serie de innovaciones formales, encontramos experimentalismos de otro tipo: un personaje de la obra consigue tener una visión de la historia más amplia que la del narrador. La vieja Elvira, de hecho, llega a darle al lector/espectador toda una serie de noticias que su creador ni siquiera conoce. Esto demuestra que se ha independizado totalmente y que su autor no se encuentra ya en un plano diegético superior, sino en el mismo de la vieja Mamaé.

Palabras clave

Vargas Llosa; Perú; teatro; metalepsis; comunicación narrativa.

Abstract

This essay seeks to demonstrate that Vargas Llosa's theatre is as significant as his narrative works, proposing increasingly bold forms of experimentation. In *La señorita de Tacna*, in addition to a series of formal innovations, we find another type of experimentation: a character in the play achieves a broader view of the story than that of the narrator. Old Elvira, in fact, comes to provide the reader/spectator with pieces of information that even her creator does not even know. This demonstrates that she has become fully independent and that her author is no longer on a higher diegetic plane, but rather the same one as the old Mamaé.

Keywords

Vargas Llosa; Peru; theater; metalepsis; narrative communication.

* * *

Referencia: Cusato, D. A. (2025). *La señorita de Tacna*: un personaje que no busca autor. *Cultura Latinoamericana*, 42(2), 28-41. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.1>

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025.



LA SEÑORITA DE TACNA: UN PERSONAJE QUE NO BUSCA AUTOR

Domenico Antonio Cusato¹

Università di Catania

<https://orcid.org/0000-0002-6131-3591>

cusato@unict.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.1>

En el prólogo a su primera obra teatral publicada² (Vargas Llosa, 1993b, p. 25), *La señorita de Tacna*³, Mario Vargas Llosa subraya que, según su parecer, hay que considerar como motivo fundamental de este drama el acto de la creación literaria, es decir: “cómo y por qué nacen las historias” (1993b, p. 9).

Sobre las razones (por qué) que inducen a los hombres a contar y a contarse historias, el autor alega una serie de motivos: de esta forma, luchan “contra la muerte y el fracaso”, adquieren “cierta ilusión de permanencia y desagravio”, y además recuperan, “dentro de un sistema que la memoria estructura con ayuda de la fantasía, ese pasado que cuando era experiencia vivida tenía el semblante del caos” (1993b, pp. 9-10). Las historias sirven también para conocerse mejor a sí mismos, ya sea como individuos o como pueblo: saliendo de nosotros, a través de la memoria y de la imaginación somos proyectados en las “ficciones” en las que, paradójicamente, somos algo parecido y

1 Domenico Antonio Cusato ha sido profesor de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Catania; su trabajo se centra en la ficción contemporánea, no solo de América Latina, sino también de la Península Ibérica. En el ámbito hispanoamericano, además de diversos ensayos sobre Arenas, Barnes, Borges, Dorfman, Franco, Fuentes, García Márquez, Mutis, Padura, S. Paz, Sábato, Fray Servando y otros, ha escrito los volúmenes *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de Pedro Páramo*, *Tres estudios sobre “Tres tristes tigres” de Guillermo Cabrera Infante* y *El teatro de Mario Vargas Llosa*.

2 *La señorita de Tacna* no es en realidad la primera obra teatral compuesta por Mario Vargas Llosa. Al parecer (aunque no haya quedado huella de tal escrito), ya en 1952, a los dieciséis años, el autor había representado una pieza titulada *La huida del Inca*. Cfr. José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 25 (nota 12).

3 Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981. Para el presente trabajo, utilizo la novena edición de la misma editorial, aparecida en diciembre de 1993. El prólogo lleva el título “Las mentiras verdaderas”.



diferente a nosotros mismos. Según Vargas Llosa (1993b): “La ficción es el hombre “completo”, en su verdad y en su mentira confundidas” (p. 10).

Pero inventar historias sirve también para “tomarse desquites contra la vida [...] perfeccionándola o envileciéndola”; sirve para “rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados [...] reclaman”; y por fin –aunque el cuento sea el arte de mentir– sirve para “comunicar una recóndita verdad humana” (p. 10-11).

En cambio, sobre el modo en el que nacen las historias, el autor no dice nada. Y no solo calla sobre la manera en la que, más o menos casualmente, se enciende la idea de la creación literaria (*cómo*), sino que además tampoco se detiene en las modalidades de las que valerse cuando, partiendo de un evento elaborado por la fantasía creadora, se emprende el procedimiento de construcción de la historia (una vez más, *cómo*). De cualquier forma, no es por distracción o por falta de competencia por lo que Vargas Llosa evita consideraciones al respecto: cómo nacen las historias, él prefiere hacer que lo descubra el destinatario de sus obras, ese suspicaz lector que ha logrado seguirlo en los innovadores y atrevidos procedimientos estructurales y que con curiosidad ha intentado siempre, más o menos conscientemente, de construir la compleja arquitectura de sus textos literarios.

También en esta primera prueba teatral⁴, Mario Vargas Llosa vuelve a presentar los experimentalismos propios de sus obras narrativas. Pero antes de ver *cómo* ha organizado la materia narrativa, recordemos brevemente el asunto del drama.

* * *

Belisario es un escritor que ha decidido contar una historia de amor. Mientras busca en el pasado una idea para empezar la narración, se acuerda de una prima de su abuela: Elvira, a quien todos llaman Mamaé (mamá E[lvira]), que murió casi a los cien años cuando él era todavía niño. El escritor, en parte, se deja llevar por el recuerdo de aquella mujer, que él conoció ya vieja, y, en parte, reinventa los hechos de su vida, intentando sobre todo que salga a flote la historia de amor que se había propuesto narrar. Sin embargo, tal historia no llegará a ser el tema central de la obra, porque en la mente de Belisario se imponen otros episodios relativos a Mamaé y a las personas que la rodearon. De los recuerdos del escritor, en realidad, sale a la luz sobre todo cómo la mujer vivió toda la vida con su prima: habiéndose quedado huérfana

4 Las demás obras teatrales de Vargas Llosa, publicadas hasta el momento, son: *Kathie y el hipopótamo* (Barcelona, Seix Barral, 1983), *La Chunga* (Barcelona, Seix Barral, 1986) y *El loco de los balcones* (Barcelona, Seix Barral, 1993).



de pequeña, es acogida en casa de sus tíos, con cuya hija vivirá durante toda la vida como si fueran hermanas.

Por lo tanto, al final, serán otros los eventos presentados: la ruptura del noviazgo de Elvira (porque se entera de que el oficial chileno con el que iba a casarse tenía una amante, la señora Carlota), algunos episodios de la mala suerte del abuelo (que parecen ser el castigo por la única traición a su mujer), la dedicación de Elvira a sus sobrinos y a los hijos de estos (a los cuales les hará de ‘mamaé’), el esfuerzo de la madre y de los tíos de Belisario para ayudar a sus padres ya mayores a sobrevivir (puesto que la familia se encuentra ahora en graves dificultades económicas), el fracaso de la carrera de Belisario (que no llegará nunca a ser abogado, como quería su familia), etcétera.

Por eso, cuando en la mente de Belisario se llega al momento en el que muere Mamaé, el escritor pensará que su carrera literaria ha sido un fracaso, ya que no ha sido capaz de escribir una historia de amor, tal como se había propuesto.

* * *

La dificultad de reconstruir plenamente la fábula hace intuir la complejidad de la cronología de la obra y la falta, al menos en el sentido tradicional, de una unidad de lugar y de acción. Por otra parte, lo que el autor ha querido transmitir no podía ser propuesto de modo lineal: una historia que en realidad se desarrolla solo en la mente del único personaje que actúa en el plano temporal del presente necesita desenvolverse libremente, como los pensamientos, en espacios y tiempos diferentes.

Los planos temporales sobre los que se desarrolla la fábula son varios; sin embargo, dos de ellos pueden ser considerados principales: el del presente, en el que se encuentra el escritor Belisario, que es relativo a un día de 1980⁵; y otro más antiguo, en el que se recupera el último día de la vida de Mamaé, transcurrido en una fecha imprecisa de los años cincuenta. El escritor Belisario, por tanto, evoca aquellas últimas horas de la anciana para poder fijar una historia en el papel. Pero cuando arranca el proceso de la memoria predominará el segundo plano cronológico, convirtiéndose en el principal: de hecho, de este nivel temporal partirá toda la serie de *flashbacks* para recuperar épocas diferentes de la existencia de la vieja Elvira; y el presente del escritor que construye la narración aparecerá casi como si se tratase de una prolepsis narrativa.

⁵ El año en el que Vargas Llosa redactaba el drama. El estreno fue al año siguiente (el 26 de mayo de 1981), en el teatro “Blanca Podestá” de Buenos Aires.



Por consiguiente, también el espacio será variado. La escena se desarrollará no solo en las dos escenografías relativas a los planos cronológicos principales (el estudio, “en cualquier parte del mundo”, en el cual Belisario está ideando la historia, y la casa de Lima donde muere Mamaé), sino también en diferentes lugares relativos a los episodios evocados en los *flashbacks*: la casa de Tacna, donde la señorita transcurre su infancia y parte de la edad adulta; la vivienda de Arequipa, adonde se trasladará con la familia de su prima Carmen; la casa de Bolivia, donde residirá cuando Pedro, el marido de su prima, se encuentre en Camaná para intentar dedicarse al cultivo de algodón; el mismo alojamiento de Pedro en Camaná, donde el hombre comete su traición con la india.

El primer obstáculo técnico para superar, para poder poner en escena la historia consiste, pues, en conseguir representar, tal como se subsiguen, todos los tiempos y los lugares en los que se desarrolla la acción sin tener que recurrir constantemente a cambios de escenario, de vestuario y de maquillaje que, en una representación teatral, requerirían largas e inoportunas pausas. Y desde luego, esto no es fácil, si se considera que, como se dijo, en la obra los núcleos espaciotemporales se suceden con la misma libertad con la que fluye el pensamiento de Belisario.

Pero para Vargas Llosa, esencialmente novelista, no es difícil invocar un tácito pacto narrativo: el espectador tendrá que aceptar por convención que cronología y escenario pueden variar e intersectarse continuamente, sin que en realidad en las tablas haya cambios sustanciales que lo indiquen. Para este fin, ya desde el prólogo el autor se esfuerza por sugerir la forma mejor para que los desfases espaciales y temporales no resulten demasiado estridentes. En relación con el espacio, por ejemplo, aconseja que la sala de la casa de los abuelos no se represente de modo “excesivamente realista”; y no solo porque es un producto de la memoria de Belisario, sino también porque tendrá que hacer de fondo a las escenas que se desarrollan en lugares diferentes:

De otro lado, en el transcurso de la acción, este decorado se convierte en otros: una sala en la casa de Tacna donde vivían la Abuela y la Mamaé de jóvenes; el comedor de la casa de Arequipa cuando el abuelo era agricultor en Camaná, en la época de los veinte; la casa de Bolivia donde la Mamaé le contaba cuentos a Belisario en los años cuarenta y el albergue de Camaná donde el abuelo escribe a su mujer la carta que la Mamaé lee a escondidas. (Vargas Llosa, 1993b, p. 16)



Además de estos lugares físicos, la habitación deberá representar también lugares puramente mentales, como el confesionario del Padre Venancio (Vargas Llosa, 1993b, p. 16).

En cambio, en lo referente al tiempo, Vargas Llosa indica que el vestuario sea “realista”, para subrayar las diferencias cronológicas entre las escenas. Así, Joaquín estará vestido de oficial chileno de principios de siglo y la señora Carlota llevará un vestido de la misma época; mientras que los abuelos y Mamaé tendrán ropa modesta, que los sitúe en los años cincuenta; Belisario, por último, usará un traje al estilo de los años ochenta (Vargas Llosa, 1993b, p. 17). Ahora bien, parece que Vargas Llosa, al dar estas sugerencias, olvida que precisamente los últimos cuatro personajes son los que recorren mayormente los diversos niveles temporales. De hecho, mientras Joaquín y Carlota son solo un recuerdo relativo a principios del siglo XX, los demás reviven en la escena casi todos los momentos de la cronología de la historia; en particular Mamaé, quien, a excepción del presente de la escritura (los años ochenta, en los que se sitúa solo el Belisario escritor), revivirá todas las épocas narradas: los primeros años del siglo, cuando era novia con Joaquín; los años veinte, cuando el abuelo era agricultor en Camaná; los años cuarenta, cuando vivía en Bolivia; los años cincuenta, cuando, completamente desvanecida, vive en Lima los últimos días de su vida. Por este motivo, quizás habría sido oportuno que por lo menos el vestuario de este personaje no caracterizase excesivamente ningún momento histórico.

* * *

Según Vargas Llosa, por tanto, la variación de los planos cronológicos debería ser percibida por el espectador también en virtud de la vestimenta de las diferentes épocas. Sin embargo, como se ha podido observar, en realidad las únicas figuras que no visten según la moda de los años cincuenta son (además de Belisario que, de cualquier forma, se sitúa en una posición parcialmente extradiegética⁶) Joaquín y la señora Carlota. Por lo tanto, en todas las escenas en las que no estén presentes estos dos personajes (y son la mayor parte) faltaría la aclaración visiva prevista por el dramaturgo. Por consiguiente, se deduce que el vestuario ayudaría a entender claramente solo la cronología de aquellos episodios en los que aparece al menos una de estas dos figuras. Sin embargo, hay que señalar que tampoco esto es del todo verdadero. No

6 No hay que olvidar que Belisario actúa principalmente como “narrador generador”, es decir como instancia que activa el procedimiento de la representación. Esta categoría “crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de posición ‘ontológicamente’ distinta”. (Abuín González, 1997, pp. 27-28).



debemos olvidar que la actriz que interpreta el papel de Carlota, mujer lujuriosa que arrebató el amor al oficial chileno, personifica también a la india “mala” de Camaná, la que logra engatusar al abuelo en los años veinte⁷: la vestimenta idéntica, pues, además de no diferenciar la diversa posición social de las dos mujeres, podría inducir al espectador a unificar cronológicamente los dos episodios que, por el contrario, se distancian algunos decenios.

En realidad, los cambios temporales de la historia se delegan, más bien, a otro código, también este no verbal, sino mímico-gestual. Puesto que el personaje que más vaga en el tiempo es la vieja Elvira, el autor sugiere en las acotaciones cómo se debe comportar para subrayar los cambios cronológicos. Véase, por ejemplo, cómo introduce Vargas Llosa (1993) la escena analéptica relativa al período del noviazgo de Mamaé:

La Mamaé abre los ojos. Escucha; sonrío con malicia, mira a todos lados azorada. Sus movimientos y su voz son ahora los de una joven. (Vargas Llosa, 1993b, p. 25)

Y he aquí cómo, al final de la misma escena, la mujer vuelve al presente de su evocación:

Joaquín, antes de partir, trata de besarla en la boca pero ella aparta el rostro y le ofrece la mejilla. La Mamaé regresa hacia su sillón y en el trayecto va recuperando su ancianidad. (1993b, p. 31)

Sin embargo, como se puede apreciar, tales acotaciones, más que indicaciones, son solo sugerencias para la dirección, y delegan a la fantasía y a la habilidad de la actriz la elección del modo más apropiado para representar las variaciones de edad del personaje.

Las mismas sugerencias se dan para Belisario, que a veces, en la escena, se convierte en personaje de la historia que está elaborando, volviendo a ser aquel niño que escuchaba las historias contadas por Mamaé. También en estos casos, no la vestimenta del actor —que no cambia—, su mímica es la que nos indica la regresión cronológica, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

La señora Carlota sale. Belisario [...], al final, ha ido a acucillarse como un niño junto al sillón de la Mamaé. (1993b, p. 55)

7 Por otra parte, es perfectamente plausible que la actriz en cuestión represente el papel de dos personajes diferentes, puesto que las dos figuras remiten a un idéntico símbolo (la lujuria) y a un único modelo actancial (el opositor).



[La Mamaé] Se acurruca en su sillón. Belisario está a sus pies, como un niño, escuchándola. (1993b, p. 56)

En el curso del diálogo [Mamaé y Belisario] han ido cambiando de posición, hasta adoptar la acostumbrada cuando la Mamaé cuenta los cuentos al niño. (1993b, p. 100-101)

[...] Belisario, muy serio y decidido, está esperándola a los pies del sillón, en la postura en que escucha los cuentos. (1993b, p. 129)

[La Mamaé] Ha llegado por fin a su sillón y se deja caer en él. Belisario apoya la cabeza en sus rodillas. (1993b, p. 130)

* * *

Si la *performance* dramática puede ayudar a orientarse en los *mean-dros* de los planos cronológicos y, por consiguiente, en los espaciales, lo que aclara de verdad las alternancias espaciotemporales es precisamente la intervención metatextual del autor, que a veces se transforma en una auténtica narración, revelando así la vocación de novelista de Vargas Llosa. De hecho, en una escena poco hábilmente interpretada, si no fuera por la posibilidad de leer las relativas partes en *exergo*, no siempre sería comprensible el pretendido cambio de tiempo y de lugar.

Obviamente, las acotaciones a las que nos referimos no son las que tienen solo la función de ser directivas para la puesta en escena; si así fuera, el destinatario de tal información sería exclusivamente (o casi) el director. En cambio, el “hablante dramático básico”⁸ que se filtra del denominado texto secundario tiene una voz que, además de ir dirigida a ese lector ‘privilegiado’ que ampliará el proceso comunicativo⁹, se dirige también al lector normal, el cual puede así crearse una representación virtual, visualizando imaginariamente no solo la mímica de los actores y el espacio dramático en el que se desarrolla la historia, sino también el envejecimiento o el rejuvenecimiento de los rostros y de los cuerpos de los personajes (como consecuencia de los cambios temporales) y hasta aquellos espacios que no serán representados porque son citados de pasada en algún diálogo¹⁰. Y es por una inconsciente comprensión de todo ello por lo que no extraña que las acotaciones estén llenas de adjetivos, adverbios y varias locuciones no representables: tales acotaciones sirven para dar aclaraciones y matices (como, por ejemplo,

8 Este es “un personaje que, aunque no insito en el mundo del drama, cumple una importante función con cierta semejanza a un narrador básico de conocimiento limitado en la narrativa” (Villegas, 1982, p. 15).

9 De hecho, el director se convierte en el emisor de un nuevo mensaje (la representación) dirigido a un nuevo destinatario (los espectadores).

10 Como, por ejemplo, la cabaña en la que la señora Carlota –como ella misma le confiesa a Mamaé– se encuentra con Joaquín a escondidas.



ciertas sensaciones íntimas de los personajes) a quien lee¹¹. Esta doble recepción del texto secundario, pues, nos invita a presuponer la existencia de una doble instancia emisora —o, de todas formas, de un desdoblamiento suyo— dentro de estos pasajes¹². Y es precisamente la instancia de tipo más narrativo la que en este texto nos aclara, mejor que ninguna otra cosa, el desarrollo de la acción, remitiéndonos a ese tácito pacto antes mencionado e invitándonos a integrar creativamente la fábula, para que seamos coautores de la historia.

Además, esta instancia de estilo fabulador pone de relieve, por si fuera necesario, la marcada vocación de Vargas Llosa por la narrativa. Y precisamente porque el juego de la narración le es propio, el escritor puede y quiere utilizar procedimientos técnicos (relativos sobre todo a la temporalidad, al espacio y a la narración) típicos de la novela, y, especialmente, de la novela hispanoamericana, que desde hace tiempo nos tiene acostumbrados a su complejo andamiaje.

* * *

En cuanto a temporalidad y espacio, son frecuentes los momentos en los que se superponen diferentes planos dentro de la obra (como sucede, por lo demás, en muchísimas novelas de nuestro autor). Valga como ejemplo, por citar uno solo, el momento en que encontramos representados al mismo tiempo en la escena tres niveles espacio-temporales: en uno de ellos, se presenta el episodio en el que, en un día de los años cincuenta en la casa de Lima, se discute de la economía familiar y de la futura carrera del joven Belisario; en otro nivel, es representada una de las circunstancias en las que Mamaé habla con su exnovio, Joaquín, que pertenece al pasado más remoto, transcurrido en la ciudad de Tacna; y en un último plano se nos ofrece la escena en la que Belisario ve la acción antes mencionada de los tíos y participa en ella con algún comentario, aun encontrándose cronológicamente en los años ochenta y espacialmente dentro de su despacho “situado en cualquier parte del mundo”:

11 Esto es evidente desde la primera acotación: “Se oye —*desasosegada, angustiada, tumultuosa*— la voz de la Mamaé” (pág. 21). Véase, a modo de ejemplo, también la sucesiva: “[Belisario] Tiene los ojos encandilados y, mientras el lápiz corre por el papel, mueve los labios *como si se dictara a sí mismo* lo que escribe” (pp. 21-22). Considérese una última cita, extraída de unas líneas después: “Belisario se ha ido distrayendo, como si una idea *súbita, intrusa, hubiera venido a interferir* con lo que estaba escribiendo” (p. 22). La cursiva es mía.

12 Por este motivo, no concuerdo con José Antonio Pérez Bowie, cuando sostiene que: “Su función primaria es la mostración al lector del escenario virtual [...] y, a la vez, proporcionar a la otra posible instancia receptora —el responsable del montaje— los datos para la materialización sobre el escenario del universo del drama” (Pérez Bowie, 1992, p. 735). Sobre la función del “hablante dramático básico” en otro texto teatral hispanoamericano, *Bajo un manto de estrellas* de Manuel Puig, véase el artículo de Gabriela Mora (1988).



Amelia

¡No te burles, Agustín! Mi hijo será un gran abogado [...] Él no será un fracasado y un mediocre.

Agustín

¿Como yo, quieres decir?

Mamaé

O sea que, cada tarde, después de las guardias, mientras yo te esperaba rezando rosario tras rosario para que pasaran más pronto los minutos, ibas donde ella, a La Mar, y le decías cosas ardientes.

Joaquín

Soldadera, amor mío, tienes manos fuertes y a la vez suaves. Pónmelas aquí, en las sienes. He estado montando a caballo toda la mañana [...].

Belisario

Tú sí que no te hacías ilusiones conmigo, tío Agustín. (Vargas Llosa, 1993b, p. 74)

También en lo que respecta a la narración, considero oportuno señalar —pero, en este caso, de modo más somero— que las modalidades de las que se sirve Vargas Llosa están mucho más cerca de las utilizadas en la novela. Antes que nada hay que decir que la obra, tal como está estructurada, pertenece al género denominado “drama narrativo” (definición que no tiene que ser interpretada de forma negativa, como hace algún crítico)¹³: en este tipo de composiciones, hallamos siempre en escena la figura de un “narrador generador”¹⁴ que, a través de una narración, hace que se materialicen en las tablas algunos eventos, logrando que la acción, a través de un proceso de “transemiotización”, pueda ser traducida del código verbal al audiovisual (Abuín González, 1997, p. 29). Sin embargo, en este drama Belisario —es decir, el escritor que empieza a contar la historia de amor excavando en el pasado— no es, tal como podría parecer al principio, el único personaje que asume

13 Gonzalo Torrente Ballester, por ejemplo, sobre el drama *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre afirma que es “un drama oscuro, no porque le arrebaten la luz las honduras humanas en que se mete, sino porque está mal hecho”. Según el crítico, la obra “pertenece a esa clase de dramas, tan usados, que pueden justamente llamarse narrativos y que consisten en un relato [...] algunos de cuyos momentos [...] en vez de contarse, se representan” (Torrente Ballester, 1968, p. 375).

14 Véase *infra*, nota 12.



el papel de “narrador generador”: también Mamaé da vida a momentos miméticos, puesto que algunos episodios remotos rescatados de sus recuerdos (a veces vividos solamente en su propia mente, y otras veces narrados al pequeño Belisario) toman vida en el escenario. La presencia de una doble figura de “narrador generador” nos remite de forma inequívoca a la técnica de focalización utilizada en narrativa.

Además, todos los momentos representados, puesto que son proyección materializada de una narración (sea la escrita de Belisario, sea la oral o solo mental de Mamaé), tienen un tipo de destinatario muy parecido al de la novela. Tras un atento análisis de la comunicación narrativa, se verá cómo toda fuente de emisión tiene una recepción que puede ser considerada un verdadero narratario. Intentemos, pues, analizar la narración y trazar un esquema.

* * *

Desde el principio de la obra parece evidente que el escritor Belisario ha decidido evocar el último día de la vida de Mamaé para poder escribir una historia de amor destinada a sus lectores. A la abuela, que hace revivir en su propia mente, le pide aclaraciones (casi como si fuera una musa inspiradora) sobre algunos episodios muy antiguos que nunca ha comprendido perfectamente porque era demasiado pequeño en aquella época o porque no había nacido todavía. Sin embargo, la vieja Elvira, que bajo la presión ‘literaria’ de Belisario evoca su propio pasado para ampliarle la información, a veces parece hacerse completamente independiente de su mismo creador; y, como si fuera un personaje situado en el mismo plano de realidad del sobrino escritor, logra esconderle completamente, o censurar en parte, algunos detalles de las historias que aquel quisiera conocer. De narrador, Belisario se transforma pues en narratario de Mamaé, cuando a esta se le concede el privilegio narrativo¹⁵.

Aquí llegados, parece haber una ruptura de los esquemas lógicos, y nos preguntamos cómo es posible que el personaje logre esconder algunos eventos a su mismo creador, como si se encontrase en el mismo nivel de realidad. Esta peculiar elaboración de la trama trae a la

15 Priscilla Meléndez considera que “[...] tanto Belisario como Mamaé ocupan la posición de narradores principales, pero cuando Elvira toma las riendas de la narración el receptor pasa a un segundo plano en su papel de narratario. Belisario-protagonista (niño, adolescente, estudiante) se convierte entonces en el recipiente primario de la historia —real o ficticia— de la Mamaé” (Meléndez, 1990, p. 169). Sin embargo, considero que no solo el Belisario-protagonista (es decir la figura intradiegetica a quien Mamaé le cuenta las aventuras de la señorita de Tacna), sino también al Belisario-escritor (o sea, aquel extradiegetico, que desde el futuro intenta escribir una historia de amor) es narratario de la vieja Elvira. De hecho, el hombre consigue recibir siempre la narración hecha por la mujer evocada. Meléndez sostiene, además, que el papel de Belisario es aquel mucho más amplio de “autor-narrador-narratario-protagonista” (p. 159).



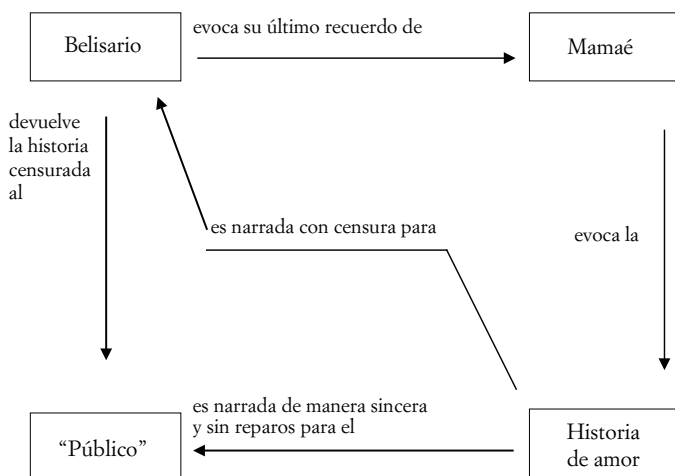
memoria sobre todo a Pirandello y su famoso drama *Sei personaggi in cerca d'autore*, donde precisamente unos personajes (¡y no unos actores!) abandonan el nivel de la ficción para ascender a una dimensión superior, y le piden al empresario que ponga en escena su propio drama. Recuerdo, además, cómo también en la novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, encontramos personaje y autor en la misma dimensión. En efecto, en la sección “Bachata”, Silvestre, buscando en sus bolsillos, encuentra una carta firmada —aunque solamente con las iniciales— por su creador (GCI, es decir, Guillermo Cabrera Infante). Otro ejemplo se encuentra en el cuento “Maldito creador”, de la colección *Amigos y otras alimañas*, del extremeño José Antonio García Blázquez, donde tres personajes aprovechan el ingreso de su creador en el hospital para poder vagabundear libres por la ciudad. Pienso también en Reinaldo Arenas, que en el cuento “La torre de cristal”, que ahora forma parte de la colección *Adiós a mamá*, permite que en una fiesta en la que se homenajea a un escritor participen también algunos de los personajes que este ha creado. Pero la comparación que mayormente resulta espontánea es con la obra *Niebla*. En esta “nivola” unamuniana, como se recordará, el personaje principal, Augusto Pérez, habiendo decidido quitarse la vida, va a pedir consejo precisamente a don Miguel de Unamuno (es decir, a su creador), siendo este una autoridad en materia de suicidio por haber escrito un ensayo sobre dicho argumento. Mientras en *Niebla* el “cruel” Unamuno le revela a Augusto la trágica realidad (diciéndole que no es más que un personaje de una novela y que por lo tanto, no teniendo libertad de albedrío, morirá sólo cuando lo decida el autor), en *La señorita de Tacna* el personaje de ficción logra vivir realmente de forma independiente de la voluntad del escritor Belisario, y adquiere incluso el privilegio de asumir la misma concreción de su ideador. Antes bien, será precisamente Belisario el creador de la figura de Mamaé, quien se encontrará en una condición de inferioridad respecto al personaje concebido, porque seguirá ignorando o teniendo dudas acerca de algunos hechos que nunca le serán revelados del todo, a pesar de que le lleguen claros al destinatario de toda la historia (que, por comodidad, llamaremos “público”, aunque no tenga ninguna relación con el verdadero público extratextual de los lectores o de los espectadores del drama).

Un ejemplo de verdad ocultada por el personaje de Mamaé es el relativo al episodio de la “india mala”. Belisario recuerda que, de niño, había oído hablar de una circunstancia en la que el abuelo le había “pegado” a una india mala. Le pide entonces a Mamaé que le cuente ese hecho. La vieja no dice que aquella transposición narrativa que le hicieron de niño era la metáfora de un encuentro amoroso entre Pedro y la criada indígena, encuentro que había suscitado en ella una



mezcla de deseo, celos y envidia, porque, aun no queriéndoselo confesar ni siquiera a sí misma, estaba secretamente enamorada del hombre. Y mientras al “público” se le revelan los pensamientos y los sentimientos de la vieja Elvira, a Belisario, que ha vuelto a ser niño en la escena, se le sigue escondiendo la verdad y contando el cuento eternamente censurado.

He aquí, pues, cómo se podría trazar un esquema narrativo, dando por descontado que tras el escritor Belisario se esconde el Gran Narrador, que hace un guiño de complicidad al verdadero público de los espectadores o de los lectores del drama:



En cierto sentido, se puede afirmar que *La señorita de Tacna*, en el plano formal, se encuentra en perfecta contraposición con *Pantaleón y las visitadoras* (Vargas Llosa, 1989): para la elaboración de la obra dramática, Vargas Llosa utiliza algunos procedimientos típicos de la narrativa, mientras que para la arquitectura de la novela se ha servido de métodos típicamente teatrales. Es probable que precisamente a causa de tales métodos, que sin duda facilitaron la puesta en escena¹⁶ de *Pantaleón y las visitadoras*, algunos críticos hayan analizado esta narración como si se tratase de una verdadera pieza teatral¹⁷. Esto demues-

16 Una representación tuvo lugar el 24 de enero de 1996 en el “Teatro del Centro Cultural de la Villa de Madrid”. La obra fue adaptada por J. J. Armas Marcelo, J. Olivares, A. Ussía y dirigida por Gustavo Pérez Puig. El papel de Pantaleón lo representó Fernando Guillén.

17 A tal propósito, me parece oportuno citar el título de un ensayo de Myron I. Lichtblau sobre la novela de Vargas Llosa, para evidenciar cómo ha subrayado un aspecto técnico que ciertamente no es de competencia de la narrativa: *Las acotaciones como recurso narrativo en “Pantaleón y las visitadoras”*. El trabajo apareció en un volumen misceláneo coordinado por Ana María Hernández de López, Mario Vargas Llosa. *Opera Omnia*, Madrid, Pliegos, 1994. Recientemente, también en Italia ha sido publicado un trabajo sobre el aspecto teatral de la novela de Vargas Llosa: Ana Isabel



tra que, en el fondo, aun en la continua búsqueda de experimentación, Vargas Llosa se mantiene siempre fiel a sus propias técnicas, que unifican y armonizan plásticamente todos sus trabajos literarios.

Quizá lo que varía en su teatro, respecto a su obra narrativa, sea el modo de proponer la fábula: su objetivo no es, como en las novelas, el de trasponer la “realidad real” para crear verosimilitud, sino, por el contrario, el de exasperar la incertidumbre de la historia, puesto que por su naturaleza el arte dramático es dudoso (Vargas Llosa, 1983, p.11). También este es el motivo por el que el prólogo a *La señorita de Tacna* lleva el título de “Las mentiras verdaderas”. Y es también por el mismo motivo por lo que, en la introducción a *La Chunga*, Vargas Llosa sostiene un concepto que, en el fondo, es válido para todas sus obras dramáticas:

Los personajes de la obra son, a la vez, ellos mismos y sus fantasmas, seres de carne y hueso con unos destinos condicionados por limitaciones precisas [...] y unos espíritus a los que, sin embargo [...], cabe siempre la posibilidad de la relativa liberación que es el recurso de la fantasía, el atributo humano por excelencia. (Vargas Llosa, 1986, pp.4-5)

Por otra parte, para Vargas Llosa “El teatro no es la vida, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción”¹⁸.

Referencias

- Abuín González, A. (1997). *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Ballesteros Dorado, A. I. (1997). “Pantaleón y las visitadoras”: Problemas de su puesta en escena. *Studi di letteratura ispano-americana*, (30), 137-148.
- Lichtblau, M. I. (1994). Las acotaciones como recurso narrativo en “Pantaleón y las visitadoras”. En A. M. Hernández de López (Ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia* (pp. 213-220). Pliegos.
- Meléndez, P. (1990). *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: Teatralidad y autoconciencia*. Pliegos.
- Mora, G. (1988). Un problema de la pragmática del texto teatral: El nivel del acotador en Bajo un manto de estrellas de Manuel Puig. *Dispositio*, XIII, 223-233.

Ballesteros Dorado, “Pantaleón y las visitadoras”: problemas de su puesta en escena, en “Studi di letteratura ispano-americana”, n. 30, 1997, págs. 137-148.

18 Mario Vargas Llosa, “El teatro como ficción”, cit., pág. 11.



- Oviedo, J. M. (1982). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Seix Barral.
- Pérez Bowie, J. A. (1992). Sobre pragmática del texto teatral: El “hablante dramático básico” en el teatro de Alfonso Sastre. En J. A. Bartol Hernández, J. F. García Santos, F. J. de S. Guervós, & E. de B. Tovar, *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar: II*. Universidad de Salamanca.
- Torrente Ballester, G. (1968). *Teatro español contemporáneo*. Guadarrama.
- Vargas Llosa, M. (1983). *Kathie y el hipopótamo*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1986). *La chungu*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1989). *Pantaleón y las visitadoras*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993a). *El loco de los balcones*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993b). *La señorita de Tacna* (9.^a ed.). Seix Barral.
- Villegas, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.

