

LA CHUNGA DE MARIO VARGAS LLOSA ENTRE LA CERTERA Y DESVENTURADA OBSESION

Supone *La chungu*¹, confesión del mismo Mario Vargas Llosa, la revivencia en escena de un hecho histórico sucedido en Piura (Perú) en 1945 al que se somete a la fantasía creadora del autor peruano, para, con ello, demostrar de nuevo la tesis personal que intentó —según él— en sus dos anteriores obras de teatro *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*².

La prensa, como en tantas ocasiones, ha dado noticia de los estrenos de esta nueva obra vargasllosiana³. Y, como en casi todas las ocasiones, ha ofrecido al lector curioso e interesado el texto enviado, más con fines propagandísticos, que con actitudes de crítica rigurosa.

Por esta razón, como hicimos al acercarnos a sus dos obras teatrales anteriores, dejaremos al margen esos comunicados de panegírico. El crítico aquí parte del texto publicado por la Editorial Seix Barral, no de la representación, con el solo calor, luz y fervor que la palabra comunica, máxime cuando las representaciones que se han hecho de esta obra nos han caído tan a desmano.

Desde que en 1984 publicamos en la prestigiosa revista mexicana, *Cuadernos Americanos*, un artículo en el que nos atrevimos a fijar nuestro pensamiento en torno al hasta entonces teatro de Mario Vargas

¹ Mario Vargas Llosa, *La Chunga*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

² *La señorita de Tacna* fue publicada en Barcelona por la Editorial Seix Barral el año 1981; *Kathie y el hipopótamo* fue también publicada en Barcelona por la misma editorial en el año 1983.

³ La edición de Seix Barral en las páginas 12 y 13 da noticia de las dos representaciones de esta obra: En Lima, el 30 de enero de 1986 como estreno a la luz del Grupo ENSAYO; y en Nueva York, por el IN THEATRE el 7 de febrero de 1986, en inglés.

Llosa⁴, nos creemos comprometidos con esta postura estética del creador peruano.

Las dos primeras obras, como lo testimonia dicho trabajo, no fueron para nosotros un acierto del gran narrador. Lo expusimos así con pena y hasta con cierto tono sentido por ella motivado. Nos dolía la corona y el laurel rota y descompuesto. Sencillamente no queríamos manchado el nombre que reverenciamos.

Hoy volvemos a tener en nuestra manos, ante nuestros ojos flagelados por el pasado, un nuevo intento de Vargas Llosa en el campo del teatro.

Confesamos, por sinceridad innata, que gozaríamos con este «nuevo intento» afortunado y descubrírnos a nosotros mismos que en la pluma del coronado narrador peruano cabe también como logro o conquista.

Algo nos pone en guardia. Es el recuerdo que tiene José Donoso en su *Historia personal del «boom»*⁵ para Carmen Bancells y en su novela *El jardín del al lado* para Núria Monclús a la que se hace referencia en múltiples páginas⁶. Este recuerdo no nos hace simpáticas —personalmente, claro—. por lo interesadas, ni a Carmen Bancells, ni a Núria Monclús. Estas parecen acertar siempre. ¿Aquí también al reservarse los derechos de la obra la Bancells? ¿O se verá atriada por el nombre ya consagrado?. Digámoslo claro: Nuestra duda es si ella trata de imponer, aprovechando el nombre de Vargas Llosa, un nuevo rumbo en el arte literario hispanoamericano, o es cautiva, libre certeramente, de un nuevo amanecer de la Literatura Hispanoamericana.

Salta el crítico sobre la dedicatoria a Patricia Pinilla, porque no creemos sea vital para la valoración del texto literario, aunque nos damos cuenta que bien pudiera ser de utilidad.

La obra, en el prólogo con el que ha querido acompañar la publicación de su creación, es considerada por Vargas Llosa como la representación de una «anecdota», que, desde Firenze (9 de julio de 1985) expone brevemente el propio autor.

La palabra «anecdota» pensamos es usada aquí por el peruano como historia representar, como hecho a historiar nuevamente a través de la fantasía, de lo contrario veríamos ya un desajuste entre la palabra y la toma de posición actante de los protagonistas:

«En el curso de la noche, Josefino pierde a los dados hasta el último centavo. Para seguir jugando, alquila a Meche a la Chunga y ésta y aquélla pasan el resto de la

⁴ Lucrecio Pérez Blanco, «El teatro: Nueva y desventurada obsesión de Vargas Llosa», *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, año XLIII, Vol. CCLII, México, 1984, pp. 202-215

⁵ Ver José Donoso, *Historia personal del «boom»*, Barcelona, Editorial grama, 1972, p. 115.

⁶ Ver José Donoso, *El jardín de al lado*, Barcelona, Seix Barral, 1981, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 44, 45, 46, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 146, 153, 212, 215, 217, 223, 224, 225, 236, 239, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 258, 260, 261, 262, 263, 264.

noche juntas, en el cuartito de la Chunga, contiguo al bar. ¿Qué ocurrió entre ambas? Porque, luego de esa noche, Meche desapareció y no se ha vuelto a saber más de ella»⁷.

Lo que entre la Chunga y Meche sucede —y esto lo decimos una vez que conocemos la obra— no fue, ni para una, ni para otra, una anécdota; fue infinitamente más que eso, porque —¿acaso se le escapa a Vargas Llosa el hecho? —motiva, impulsa a la Chunga a un comportamiento diferente a como ella solía y a Meche a huir de su propia trampa, que no es otra que la de su manera de pensar.

Aunque tal hecho se le hubiera pasado por alto al creador, sin embargo, nos parece que su pensamiento es movido a expresar, ya desde el principio de la obra, lo que en él supone el hecho deslizante de la vida. ¿Qué otro sentido tiene si no el que la obra se inicie con una partida de dados y que esta partida se desarrolle, durante todo el tiempo escénico, en una misma mesa de un mismo bar?⁸ Si éste es el sentido, la vida no cambia (misma mesa del mismo bar), porque es un juego de suerte en el que unos ganan y otros pierden.

¿Por qué volverá Vargas Llosa al tema de la rueda de la fortuna? ¿Quizá porque el tema de la fortuna ayuda a conjugar la verdad real con la imaginaria o imaginada? ¿Quizá porque la fortuna tiene mucho de sueño, fantasía, imaginación, impulso del inconsciente?. Quizá por todo; pero el tema ya envejecido por el uso, aunque difícil de arrinconar, aquí está dando la pauta a la acción escénica. La rueda de la fortuna pasa y hay que aprovechar el momento como su personaje El Mono para ganar a Josefino, como la Chunga para imponerse y gozar de Meche y como ésta para escapar de su propia trampa amorosa.

Aprovecha el prólogo el autor de *La Chunga* para confesar el propósito que le mueve (su «intento»): «proyectar en una ficción dramática la totalidad humana de los actos y los sueños, de los hechos y las fantasías igual que en mis dos obras de teatro anteriores *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*»⁹.

Nos adherimos a esta pretensión vargasllosiana de proyectar, «representar la objetividad y subjetividad humanas conjugadas o, más bien, conjugándose»:

«No veo por qué el teatro no podría ser un género adecuado para representar la objetividad y la subjetividad humanas conjugadas o, más bien, conjugándose. Prejuicios tenaces, sin embargo, tienden a considerar el mundo ambiguo, evanescente, de matices y tránsitos súbitos, atemporal, arbitrario, que es el que constru-

⁷ Ver Mario Vargas Llosa, *La Chunga*, Ob. cit., p.3.

⁸ «La obra empieza mucho tiempo después de aquel suceso. En la misma mesa del bar, jugando siempre a los dados...» (*La Chunga*, Ob. cit. p.3.)

⁹ Ob. cit., p.4.

ye la imaginación espoleada por el deseo, no puede coexistir en un escenario con el de la vida objetiva sin crear insuperables dificultades de *mise en scène*. No creo que este escepticismo tenga otra explicación que la pereza, el temor a ese riesgo sin el cual todo esfuerzo creativo se corta las alas»¹⁰.

Pero esto no lo vimos en las dos obras teatrales anteriores del escritor peruano¹¹.

Por nuestra parte hemos de expresar —como creador también, aunque a mucha distancia del autor de *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la catedral* etc... —que no vivimos «la pereza, el temor a ese riesgo sin el cual todo esfuerzo creativo se corta las alas»¹². Como crítico, creemos en el esfuerzo creativo de un Mario Vargas Llosa autor dramático y testimoniado en *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*; pero también en el desacierto del gran narrador en ellas¹³.

Y bien es verdad que no somos tan petulantes como para creernos que en el pensamiento de Mario Vargas Llosa, dentro de esos «prejuicios tenaces» somos nosotros quienes estamos, porque, seguramente, no habrá sido nuestro trabajo el que haya merecido su atención para formular estos juicios, si bien fue uno de los primeros o el primero en aparecer, al margen de la propaganda, con un sentido crítico de las obras y admirativo del creador. No estamos dentro de esos «prejuicios tenaces» por dos razones. Una, quizás, por ignorarnos (no tener noticia de nuestro trabajo) Vargas Llosa; la otra porque no mantenemos «prejuicios tenaces». Medimos y pesamos por la luz de un sentimiento y una razón que son nuestros y de nadie más; con nuestra admiración para todo creador y acogida, siempre de antemano favorable, de toda creación a la que juzgamos, ante todo, con la balanza de la congruencia, de la lógica, de la fidelidad al punto de partida.

Y, como probamos en nuestro trabajo citado, no encontramos esto en sus dos primeras obras de teatro. Es la razón primordial por la que nosotros no nos veamos dentro de los «prejuicios tenaces» denunciados por Vargas Llosa.

La exposición de su punto de partida, realizada por el mismo creador acompañando al texto literario, nos da a nosotros pie para puntualizar sobre alguna de las afirmaciones que deja caer el mágico autor en los pensamientos que llenan las cuatro páginas del prólogo.

De acuerdo estamos con él cuando ve en el teatro la posibilidad de adecuación «para representar la objetividad y subjetividad humanas conjugadas o conjugándose»¹⁴, porque responde a la realidad total del hombre que él quiere reflejar.

¹⁰ Ob. cit., p.5.

¹¹ Ver nuestro trabajo citado en la nota 4.

¹² *La Chunga*, Ob. cit., p.5.

¹³ Volvemos a remitir a nuestro trabajo, nota 4.

¹⁴ *La Chunga*, Ob. cit., p.5.

Lo que no vemos con la misma fe suya o lógica es el que «el hombre que habla y el que fantasea —*el que es y el que intenta ser*— son una continuidad sin cesuras, un anverso y reverso confundibles»¹⁵, porque —y esa es la gran diferencia— el hombre (y digo hombre y no títere, hipocresía de zoco) no es «como esas prendas de vestir que se pueden usar por ambos lados de tal modo que resulta imposible establecer cuál es su derecho y cuál su revés»¹⁶. Admitimos que pueden ser, que puede pensarse lo sena; pero *no que lo son*.

Más aceptamos jugar el juego con el creador, porque se nos da la posibilidad de ver en la literatura no sólo «el juego» de una realidad, sino el mundo mágico donde evadirse, donde gozar de la realidad creada por quien no acepta como buena la más amarga realidad. Jugamos porque se nos ofrece hermanar ya al creador que se compromete con la realidad social y política, al que defiende que la literatura deber ser o es un compromiso con un ideal político-social, con el que no cree en redenciones de consignas pasajeras, porque Literatura es, ante todo y sobre todo, crear en libertad armónica con el sentimiento y la razón.

Pensamos que de nuevo (en el prólogo) se desliza la contradicción en Mario Vargas Llosa. Antes ha afirmado que «el hombre que habla y el que fantasea —*el que es y el que inventa ser*— son una continuidad sin cesuras, con anverso y reverso confundibles»¹⁷, y ahora nos dice que aquí «se trata, simplemente, de lograr un teatro que juegue a fondo con la teatralidad, la aptitud humana *para fingir, para multiplicarse en situaciones y personalidades distintas a la propia*»¹⁸.

Vemos claro y nos alegra lo que ahora quiere Vargas Llosa, porque en nuestro trabajo «El teatro: Nueva y desventurada obsesión de Vargas Llosa»¹⁹ es lo que, echándole en cara la falta de congruencia, le pedíamos para el teatro: Máscara, sueño, evasión, tránsito al mundo apetecido o conquista del deseo:»

«Los personajes, *en las escenas en las que viven los sueños*, deben mimarse, encarnarse en sí mismos, desdoblándose, como se desdoblán los autores al subir a un escenario o como se desdoblán *mentalmente los hombres y las mujeres cuando apelan a su imaginación*, para enriquecer la existencia *protagonizando ilusoriamente lo que la vida real les veda o empobrece*»²⁰.

El que Mario Vargas Llosa quiera llevar a la escena el mundo total del hombre lo aplaudimos. El que lo logre deleitosa y agradablemente es otro cantar, ya que primero habrá de vencer los no pocos obstáculos que

¹⁵ Ibidem. El subrayado es nuestro.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem. El subrayado es nuestro.

¹⁹ Ver nota 4.

²⁰ *La Chunga*, Ob. cit., pp. 5-6

a tal empresa acompañan. Por ejemplo, si se quiere que uno mismo sea el personaje que viva en escena una acción que abarca su mundo externo y otra que vivifica su mundo interior, ha de tomar uno de estos dos caminos: a) buscar un doble ó b) anular a este personaje en el campo de la acción en la que no acompaña a su materia el espíritu. Difícil será —vemos nosotros— mantener ante el lector o espectador (a no ser que a éste se le exija poder creativo) que el que no está y el otro es el mismo. La técnica cinematográfica —pensamos— resulta aquí difícil de alcanzar.

Sin tener que exorcizar «el didactismo épico de Brecht, los divertimentos del teatro del absurdo y los disfueros del happening y demás variantes del espectáculo», estamos en este caso con Vargas Llosa, pues con él pensamos que se ha de «enriquecer idealmente la vida mediante la fabricación de imágenes, de ficciones»²¹, ya que éstas nos ayudan a vencer una vida cada vez más penosa, «representando el inquietante laberinto de ángeles, demonios y maravillas que es la morada de nuestros deseos»²².

El escritor ante todo —y en el teatro quizá más— debe dar la posibilidad al lector de soñar, de alcanzar con el sueño aquello que en el momento de su existencia anhele. Y dejamos a un lado sendas o límites de dogmas, puesto que es cada cual quien tiene que tomar medida y peso a su conciencia.

Creemos ver este pensar en el creador peruano; y, si es así, hay que decir a Vargas Llosa que postula un teatro de vuelta, el de nuestros clásicos que usaban (usan) de la escena para vivir en ella los deseos que no alcanzaban con la presencia de la realidad material. Fingían, soñaban, acariciaban con la imaginación lo que les negaba el tiempo frío y verdugo. Simulaban ser otro para intentar alcanzar el deseo. Vivían en la escena una realidad, mientras él y el espectador o lector, aunque lo simularan también, sabían que la otra realidad estaba detrás.

Mario Vargas Llosa conoce la técnica cinematográfica para usar un mismo personaje en su doble mundo; y sabe del prodigioso efecto. En la novela —maestro prestidigitador— con la no poco esforzada ayuda del lector ha logrado el empeño. En las dos primeras obras suyas de teatro nosotros vimos un fracaso, porque el aliento escénico brillaba por su ausencia entre un claro-oscuro aún de contradicciones en la mente del creador.

En esta obra —¡qué tenaz el peruano!— vuelve al mismo intento. El tema a nosotros nos parece más manejable para el propósito pretendido. Pero Vargas Llosa es ante todo un narrador. Esta cualidad no la puede ocultar cuando pretende una obra de teatro. La tentación lo vence a cada paso. La prueba la tenemos, en esta obra que nosotros tratamos de valorar, en la descripción que nos ofrece de «La casa de la Chunga».

²¹ Ob. cit., p.6.

²² Ibidem.

¿Era necesario esta descripción?. Creemos que no. Como tampoco el que él nos descubra en ese mismo prólogo el argumento de su obra, aunque sea con el propósito de defender que, en su caso, lo importante no es el argumento y sí el llevar a cabo su obsesiva tesis.

Era necesario para el narrador que quiere a toda costa convertirse en autor teatral, porque Vargas Llosa —y esto le honra al máximo— es un escritor movido por el continuo desafío de la consquista, que en este caso está en alcanzar, en un plano literario distinto al ya conseguido (novela), la exposición de las dos caras que *puede* tener el hombre, no en un mismo instante, y sí en instantes distanciados.

¿Resulta ser la obra lo que quiere, pretende, intenta Vargas Llosa?. Volvamos al confesado intento del escritor peruano:

«Igual que en mis dos obras de teatro anteriores —*La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipoptamo*— he intentado en *La Chunga* proyectar en una ficción dramática la totalidad humana de los actos y los sueños, de los hechos y las fantasías. 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 —ser pobres, marginales, ignorantes, etc.— y unos espíritus a los que, sin embargo, pese a la rusticidad y monotonía de su existencia, cabe siempre la posibilidad de la relativa liberación que es el recurso de la fantasía, el atributo humano por excelencia. Uso la expresión «totalidad humana» para subrayar el hecho obvio de que un hombre es una unidad irrompible de actos y deseos y, también, porque esta unidad debería manifestarse en la representación, enfrentando al espectador con un mundo integrado, en el que el hombre que habla y el que fantasea —el que es y el que inventa ser— son una continuidad sin cesuras, un anverso y reverso confundibles, como esas prendas de vestir que se pueden usar por ambos lados de tal modo que resulta imposible establecer cuál es su derecho y cuál su revés».

.....
«Se trata, simplemente, de lograr un teatro que juegue a fondo la teatralidad, la aptitud humana para fingir, para multiplicarse en situaciones y personalidades distintas a la propia».²³

La obra se monta sobre un interrogante que al final el espectador o lector puede contestar a poca atención que haya prestado al argumento —corto y simple como ya ha sido adelantado por el autor—: La huída de una mujer del hombre que ha sido denunciado por la Chunga como un auténtico «chulo». Pero no está aquí el *quid* de la obra, sino en la proyección de las segundas personalidades de los personajes: 1) la de un hombre a quien dan miedo las mujeres y busca la razón de la huída de la Meche en un acto lesbiano; 2) la de un hombre (José) que vive de amores románticos y de amores de ensoñación; 3) la de un hombre (Lituma) a quien atenaza la pesadez de su conciencia y que sólo se libera con la confesión ante la mujer madura; 4) la de un hombre (El Mono) que es presa del machismo o del que, como Josefino, se mueve por la avaricia y el sueño de un mundo lejano a él; 5) y la de una mujer que odia al hombre,

²³ Ob. cit., pp. 4-5

porque en éste sólo descubre, como esencia del mismo, pasión sexual (la Chunga).

Todos estos personajes quedan unidos por un nudo que nos parece baladí (el sexo) como si él fuera el talismán sin el cual nada fuera explicable.

Estamos de acuerdo en que valía cualquier tema para ese intento suyo de llevar al teatro la tesis acariciada; pero, a nosotros, no nos cabe duda de que se ha escogido el tema con más gancho por lo fútil y fácil. Además lo que no resulta del todo es el desdoblamiento del mismo hombre en dos aptitudes o personalidades, porque no se logra exitosamente a no ser con condescendencia imaginativa del lector o espectador, o, lo que es lo mismo, exigiendo al espectador o lector exactamente lo que se le ha pedido en la novela de moda; y aquí es donde no es tan fácil estar de acuerdo con Vargas Llosa. Los dobles planos con los mismos personajes y en la misma secuencia están lejos del teatro, porque el espectador es el amo del truco y no se le hipnotiza ni fácil, ni caprichosamente. Llevada al cine esta obra, el escollo se vencerá sin dificultades, aunque no dejará de ser por eso una obra de capricho intrascendente.

Los personajes juegan una simplísima función. Si se exceptúa la recia personalidad de la Chunga, los demás no son más que marionetas en la pluma certera del creador que se amoldan a su querer; son servidores en este momento del gusto, del capricho de su amo. No hay rebeldes en busca del mundo del inconsciente al que han sido empujados por su dueño antes ya de su propia creación. Son satélites de la tesis. Al fin y al cabo, como los de los clásicos, como las máscaras. Han sido llamados a ser, puesta ya en marcha la acción, con lo que se nos prueba que Mario Vargas Llosa no ha logrado todavía el acoplamiento del deseo personal y la realidad escénica. Si unos personajes a los que él mismo moldea a su antojo y a los que guía de antemano una acción concreta, un propósito, no logran en unidad de ser la doble faceta del operar ¿qué pasaría con unos personajes rebeldes o con unos personajes que se fueran creando a sí mismos?

Supone esta obra de teatro de Vargas Llosa un paso cercano al acierto frente a sus obras anteriores. Pero sigue sin añadir nada, absolutamente nada al prestigio del narrador peruano. Porque, al fin de cuentas, como ya lo he indicado antes, lo que queda bien claro son sus dotes de narrador. Ahí está «La casa de la Chunga», como ya hemos señalado y no pocas, en este caso desequilibradas por ello, acotaciones, que marcan barreras al director de escena y denuncian así mismo al narrador que quiere jugar a autor teatral:

«Sopla y besa la mano que empuña los dados y los lanza sobre el tablero. Los cubitos blancos y negros corren, brincan, chocan, rebotan contra los vasos a medio llenar y se detienen, atajados por una botella de «Cristal»»²⁴.

²⁴ Ob. cit., pp. 17-18

«Mientras Josefino hace el brindis y los inconquistables beben, entra Meche, con la lentitud y el ritmo de un ser que viene al mundo desde la memoria. Es joven, de formas compactas y turgentes, muy femenina. Lleva un vestido ligero, ceñido y zapatos de tacón de aguja. Camina luciéndose. La Chunga la mira venir con los ojos cada instante más abiertos, más brillantes, pero los inconquistables no advierten su presencia. En cambio, la Chunga está ahora concentrada en esta imagen con tal fuerza que es como si, para ella, el instante presente perdiera consistencia, se diluyera, cesara. También las voces de los inconquistables se atenúan, ralean»²⁵.

«No me gustan las mujeres. Me gustas tú. La abraza y la besa. Meche permanece inerte y se deja besar, sin responder a las caricias de la Chunga. Esta aparta la cara ligeramente y, siempre abrazándola, ordena: Abre la boca, esclava. Meche suelta su risita forzada, pero separa los labios. La Chunga la besa largamente y esta vez el brazo de la Meche se alza y rodea también el cuello de la Chunga»²⁶.

No queremos negar la sal y la pimienta al gran creador peruano; pero sigo sin ver el mediodía de un Vargas Llosa como autor de teatro.

Al margen de esas fugas hacia mundos interiores con los que envuelve a sus personajes —logro ciertamente que culmina un propósito de intención— hay en esta obra, totalmente frívola, ciertos momentos de moderada tensión y de reflexión para el lector y espectador. Si la primera viene dada por el paso del mundo material al del inconsciente, de la realidad palpable a la hiriente, la segunda se desparrama armónicamente en el diálogo de las dos mujeres. Son dos concepciones opuestas en torno a los principios capitales de y para la mujer: a) la mujer para el hombre (Meche), b) la mujer para sí misma (La Chunga):

«Josefino.— Anda, amor, Coquetéale un poco, que se haga ilusiones»²⁷

«Meche.— Si te arreglaras un poco, se te vería atractiva, guapa. Les gustarías a los hombres.

La Chunga.— Es lo único que te importa en la vida ¿no?. Arreglarte, pintarte, ponerte bonita. Marearlos, excitarlos. ¿No?;

Meche.— ¿Acaso no es eso ser una mujer?»²⁸.

Frente a ese concepto de mujer para agradar al hombre, sometiéndose, humillándose ante él, se levanta imperiosamente la concepción de la Chunga, mujer para sí misma, libre independiente. Y así, al «si te arreglaras un poco se te vería atractiva, guapa. Les gustarías a los hombres» de Meche a la Chunga, ésta le replica: «No me interesa gustarles a los

²⁵ Ob. cit., pp. 22-23

²⁶ Ob. cit., p. 59. Hemos mezclado a propósito el texto y la acotación con el fin de que se perciba mejor cómo narrador invade el campo del dramaturgo. La misma razón nos ha llevado a suprimir mir los paréntesis. Podrían verse también las páginas siguientes: 85, 86, 93, 117. Las acotaciones que como tales parece dar el autor, no son más que trozos narrativos.

²⁷ Ob. cit., p. 38.

²⁸ Ob. cit., p. 40.

hombres»²⁹. Y la pregunta y afirmación pueriles de Meche reciben duras respuestas de la Chunga:

«Meche.— ¿Acaso no es eso ser una mujer?

La Chunga.— No. Eso es ser una idiota.

Meche.— Entonces, todas las mujeres del mundo seríamos idiotas.

La Chunga.— La mayoría lo son. Por eso les va como les va. Se dejan maltratar, se vuelven esclavas de sus hombres. ¿Para qué? Para que, cuando se cansan de ellas, las tiren a la basura como trapos sucios»³⁰.

También diametralmente opuestas son sus concepciones en torno al amor: a) amor sin límites al hombre del que la mujer está enamorada, b) amor a si misma:

«Meche.— Me da gusto hacer todo lo que me pide. Eso es para mi el amor.

La Chunga.— ¿O sea que harías por ese pobre diablo cualquier cosa que te pidiera?

Meche.— Mientras lo quiera, sí. Cualquier cosa»³¹.

Contra este amor-donación se opone el amor a si mismo y éste es el que se acepta, ya que el hombre que exige ese amor-donación no es contemplado por la Chunga como un dios a quien amar, adorar y obedecer.

Uno de los personajes (El Mono) ha descubierto el mundo sin entraña que lleva dentro, un mundo donde la mujer es medida por el placer del macho; la Chunga lo aprovecha para robar a Meche su concepto sobre el amor al hombre:

«La Chunga.— Algunos lo disimulan mejor que otros. Pero apenas rascas un poquito y cae la costra, aparece la tia.

Meche.— ¿Crees que todos los hombres son así, Chunga? ¿Todos llevan escondido algo sucio?

La Chunga.— Todos los que conozco sí.

Meche.— ¿Las mujeres somos mejor?

La Chunga.— Por lo menos lo que tenemos entre las piernas no nos vuelve, como a los hombres, unos demonios inmundos»³².

Es la concepción que se impone. Meche —y esto lo descubrirá el lector o espectador atento al, para nosotros, único mensaje humano alejado de la frivolidad— desaparecerá de la vida de Josefino, porque, aunque se dé cuenta de que también la mujer puede alcanzar límites de bestialidad cercanos o semejantes a los del hombre («... y tú decías que sólo a los

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ob. cit., pp. 40-41.

³¹ Ob. cit., p. 41.

³² Ob. cit., p. 94.

³³ Ob. cit., p. 101.

hombres eso que tienen entre las piernas los convierte en demonios»³³) y de que ante su razonamiento la Chunga se refugia en la evasión, ésta la ha convencido: No debe ser estúpida o lo que es lo mismo enamorarse y depender de otro, de un hombre:

«La Chunga.— Anda vete de Piura. No seas tonta. ¿No ves que estás con un pie en la trampa? Antes de que Josefino te dé el zarpazo, lárgate. Lejos de aquí. Todavía tienes tiempo. (*Le coge la cara.*) Yo te ayudaré.

Meche.— ¿De veras, Chunga?

La Chunga.— Sí. (*De nuevo le pasa la mano por la cara, en una caricia brusca.*) No quiero verte pudriéndote en la Casa Verde, pasando de borracho en borracho. Anda vete a Lima, hazme caso.

Meche.— No conozco a nadie allá. ¿Qué voy a hacer en Lima?

La Chunga.— Aprender a valerte por tí misma. Pero, no seas estúpida. No te enamores. Eso distrae y la mujer que se distrae, se friega. Que se enamoren de tí, ellos. Tú no, nunca. Tú busca tu seguridad, una vida mejor de la que tienes. Acuérdate de esto, siempre: en el fondo todos son como Josefino. Si les tomas cariño te fregaste.

Meche.— No hables así, Chunga. ¿Sabes que cuando dices esas cosas me recuerdas a él?

La Chunga.— Será que Josefino y yo somos iguales»³⁴.

El espectador y lector también sabrán que entre Josefino y la Chunga hay una gran diferencia. Lo descubrirán a través del inconsciente de Josefino: Quizá porque la Chunga salió del mundo donde la mujer sirve al placer (Casa Verde); a él le domina la codicia sobre otra cualquier cosa; a ella la libertad. Y es la *libertad*, desprendida del concepto del amor, la que se impone tanto en la Chunga, como en Meche, al refugiarse esta última en el mundo-misterio de la libertad.

Este es, pensamos, el mensaje de Mario Vargas Llosa, conocedor profundo de la mujer: POR ENCIMA DEL AMOR Y DEL HOMBRE, LA LIBERTAD. Y lógicamente, porque con ella se conseguirá, conquistará el verdadero amor y al hombre auténtico.

Por este mensaje, al que, posiblemente, no haya prestado demasiada atención el creador de la obra, ésta merece una consideración simpática y crítica, puesto que así no sólo llevará consigo el lector o espectador el simple placer por ese mundo frívolo expuesto, sino el mensaje más cotizado por el hombre inteligente y que, por esta razón, el creador literario le debería haber dado más luz.

Y, para terminar, otra concepción contrapuesta en Meche y la Chunga, la de la vida.

Frente a la huída de la vida que postula la Chunga, porque ésta descubre o ha descubierto en aquella «lo monstruoso», el arrojarle en sus brazos, el dejarse llevar por ella, sin pensar en lo que va a suceder, «y vi-

³⁴ Ob. cit., pp. 102-103.

vir el momento», defendido por Meche, precisamente por ser la vida como la pinta la Chunga:

«Meche.— A ratos me pareces un monstruo, Chunga.

La Chunga.— Porque no quieres ver la vida como es. Lo monstruoso es la vida. No yo.

Meche.— Si la vida es como dices, preferible ser como yo. Y pensar en lo que va a suceder. Vivir el momento, no más. Y que sea lo que Dios quiera...»³⁵.

¿Salvan estas concepciones contrapuestas a una obra, a esta obra?. Diremos que, por encima del intento loabilísimo de Mario Vargas Llosa y de esa frivolidad que busca como apoyo y así caminar por senderos de rosas, quedan ellas, las que llamaremos laureadas concepciones en el mundo de la Literatura: *La vida, el amor y la libertad*.

Sin negarle la sal ni la pimienta al gran novelista peruano, preferimos esperar a otra ocasión o empeño suyo con el que nos pruebe que es capaz de redondear su concepción o su intento en la escena. La búsqueda por Vargas Llosa de un nuevo paraíso literario, por medio de su última obra de teatro *La Chunga*, no nos ha ganado.

LUCRECIO PEREZ BLANCO
Universidad Complutense. Madrid.

³⁵ Ob. cit., p. 99.