

Vargas Llosa vuelve al teatro

En abril de 1981 Mario Vargas Llosa volvió al género teatro con que había comenzado su trayecto literario, todavía muy joven, para abandonarlo casi enseguida y dedicarse a la novela. *La señorita de Tacna*, obra estrenada ese mes en el teatro Blanca Podestá de Buenos Aires, fue la primera de tres piezas de teatro con que el novelista peruano sorprendió a su público; dos años más tarde, en 1983, fue estrenada en Caracas *Kathie y el hipopótamo*, y en 1986, en Lima y en Nueva York, le tocó a *La Chunga*¹. Las tres obras se relacionan de modo formal y temático, aunque en ellas se nota una evolución hacia una mayor habilidad propiamente teatral. En lo que a lo temático se refiere, si bien notamos el predominio inicial de una preocupación por el oficio de escribir o contar historias, cabe añadir que lo acompaña en el ámbito estilístico una dependencia de unas técnicas previsiblemente adaptadas de sus novelas.

También se interrelacionan estas obras de modo formal, y a primera vista superficial, al tener largos prólogos en los que el autor, además de puntualizar unos cuantos requisitos escenográficos, nos depara algo de su visión del teatro y su interpretación de sus propias obras dramáticas. Pero estos prólogos no forman parte de las obras propiamente dichas, no son prólogos hablados, por lo que forzosamente hemos de preguntar si no se trata de un teatro para ser leído, teatro de la imaginación de cada lector, en vez de teatro al que uno asiste en persona para presenciar una ficción en que actúan unos seres de carne y hueso. ¿Es que los prólogos aportan algo imprescindible a la experiencia ficticia? De ser así parecerían implicar algo que no es puro teatro.

El prólogo a *ST*, titulado «Las mentiras verdaderas», comienza con una declaración general sobre la temática de la obra donde, aparte de

1. De aquí en adelante, citaremos por las primeras ediciones: *La Señorita de Tacna*. (Barcelona: Seix Barral, 1981); *Kathie y el Hipopótamo*. (Barcelona: Seix Barral, 1983); *La Chunga*. (Barcelona: Seix Barral, 1986). Para evitar la constante repetición de los títulos nos referiremos a *ST*, *KH* y *CH* respectivamente.

asuntos como la vejez, la familia, y el destino individual, se apunta a otro asunto «anterior y constante» que es el cómo y el por qué de las historias. De modo que se trata de una obra metaliteraria. En la práctica esto quiere decir que se irá revelando una historia personal, la de la Mamaé, aparentemente una anciana ya, en su encarnación más reciente, pero en última instancia un personaje formado por la imaginación o los recuerdos de Belisario, escritor de los años ochenta, quien de niño fue cuidado por ella. La Mamaé es, pues, protagonista de una obra que podríamos llamar interior a la principal, protagonizada ésta no por ella sino por Belisario. Este, por ser de nuestros tiempos y actuar en primer término, enlaza con el público por una parte y con Vargas Llosa, su autor, por otra. Belisario es el recurso que permite plantear y cuestionar el asunto del nacimiento de las historias. El está intentando escribir una historia de amor siendo la Mamaé el producto de su imaginación, que él intenta aprovechar, investigar y poner en orden, paradójicamente dándole libertad. La Mamaé se nos presenta al iniciar la acción como personaje independiente, anterior a Belisario y tan real como es él, pero en seguida Belisario se pone a comentar la actuación de ella, lo que viene a ser comentar la manera en que él escribe su historia, y por eso la Mamaé resulta menos real, más artificiosa:

«¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé? ¿Qué puede hacer una viejecita que se orinaba... en una historia de amor, Belisario? ¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? ¿Voy a escribir o qué?»²

Citamos esto porque pone de relieve la tensión que se va produciendo entre dos ilusiones de lo real —por una parte el mundo de la Mamaé y por otra el de Belisario, que no para de socavar con sus comentarios la ilusión del primero. Se trata, pues, de dos realidades teatrales en tensión la una con la otra: la de Mamaé, de los abuelos e incluso del joven Belisario —realidad imaginaria— tiene algo de novela rosa, historia de lazos de familia y sentimientos personales en sordina; la de Belisario escritor —realidad «real»— menos comedia, más analítica, muy de los ochenta, y bastante concentrada en sí misma.

Al igual que en sus novelas, Vargas Llosa mide cuidadosamente las dosis de información sobre la historia interna, desordenándolas y dejándolas incompletas. Tanto este hecho, como los análisis de Belisario, hacen difícil sostener la ilusión del mundo de la Mamaé, nos impiden creer cien por cien en él; cualquier tensión dramática o empatía que sintamos con la Mamaé o con los Abuelos serán mermadas por las intervenciones más bien frías de Belisario escritor. Y por si esto fuera insuficiente, las dos realidades se confunden en la medida que Belisario pasa de la suya, moderna, a la de los abuelos, para tomar parte en ella. Esto lo hace de dos formas: en una, actúa como el Belisario niño que era, proyectándose hacia su pasado real; en la otra, viste de sacerdote para oír la confesión de la Mamaé. Por supuesto, esta última es una forma mucho más atrevida, muy del teatro y

2. *ST*, pp. 22-3.

no de la novela; pero recalquemos que ambas formas de intervención suponen tomar papeles, poner máscaras, perder la identidad que Belisario tiene cuando está escribiendo. Sin embargo, hay momentos en que Belisario escritor deja su mesa de trabajo, camina al centro del escenario y escucha de cerca a los otros, como presencia invisible, parándolos a veces para comentar sobre sus acciones o el desarrollo de su historia. En definitiva, se trata de una obra con muchos trucos dramáticos que la hacen artificiosa, si bien late dentro de ella una historia realista, paradoja ésta que ya comentamos en otro contexto³.

Todo esto, más el hecho de que es Belisario escritor quien remata la obra de manera explícita, parecería recalcar lo dicho en el prólogo por el autor sobre el tema subyacente. Sin embargo, es importante señalar que en ningún momento se ha querido traspasar del escenario al mundo del espectador o viceversa como lo quisieron hacer Pirandello y muchos más. De Belisario, podemos decir que hace las veces del autor, pero tampoco ésta ha sido directamente implicado en el drama; todo lo que se mueve fuera del escenario teatral, es decir el autor real y su público, sigue ileso y su estatus no se somete a duda.

Del tema del nacimiento de las historias al de la naturaleza de la ficción en general sólo hay que dar un paso corto. Según el prólogo a *ST* la ficción permite poner en orden lo que era la vida vivida, caótica, compleja e imprevisible; permite además dos cosas: buscar explicaciones para las acciones y observar sus efectos⁴. La ficción reúne tanto lo que es verdadero como lo que no lo es, ya que el hombre echa mano a la invención, a la imaginación, para trastocar lo que ha sido por lo que hubiera podido ser: la historia real se modifica de acuerdo con nuestros deseos frustrados y sueños rotos. Son estos puntos, precisamente, los que se tratarán en el prólogo a *KH*.

Aun si se quiere ser fiel a una historia real, la memoria suele fallar, ser selectiva, lo imaginado se confunde con lo vivido y después de todo la palabra misma, fundación del artificio de historiador, del que cuenta o narra, impone su propia realidad. También podríamos traer a colación un comentario, siguiendo la línea trazada por Jorge Luis Borges en su conocidísimo «Pierre Menard, autor del Quixote», sobre el efecto que ha de tener lo vivido por un individuo, por una comunidad, por una nación, por el mundo, sobre la percepción de unos sucesos narrados (ocurridos por lo visto en el pasado). Vargas Llosa cita a Giambattista Vico: «El criterio de la verdad es haberla fabricado» lo cual ancha perfectamente con lo que él ha venido llamando ficción totalizadora.

3. Ver P. Standish, *Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros* (Londres: Grant and Cutler, 1983).

4. *ST*, p. 10.

En el prólogo de *KH*, cuyo título es «El teatro como ficción», vuelve el mismo tema, pero con un cambio de énfasis⁵.

«El abismo inevitable entre la realidad concreta de una existencia humana y los deseos que la soliviantan y que jamás podrá aplacar... es también la razón de ser la ficción, mentira gracias a la cual podemos tramposamente completar las insuficiencias de la vida, ensanchar las fronteras afixiantes de nuestra condición...»⁶

Se puede decir que *KH* va dirigido principalmente a este tema, aunque se refiere indirectamente al oficio de escritor. Parece haber algo de Vargas Llosa en el personaje de Santiago —ex-alumno de la Universidad de San Marcos, profesor y periodista, sin dinero, atraído por la ideología de izquierdas como posible medio para acabar con ciertas injusticias sociales del Perú, vuelto algo cínico y desilusionado con el tiempo. Desengaño que quizás también se nota en otro comentario sobre la naturaleza de la ficción: esta vez Vargas Llosa puntualiza que, una vez fraguadas las ilusiones, serán reconocidas por lo que son, porque después del hechizo del mundo ficticio, inventado, se nos devuelve brutalmente a la realidad vivida, la de nuestra actualidad, en la que no podemos sino reconocer el abismo entre lo real y lo soñado. En cuanto al teatro como género, se considera que no hay otro superior para hacer ficción, lo que viene a ser una afirmación curiosa por parte de un escritor mundialmente reconocido como novelista. La diferencia entre novela y teatro reside en que en éste último aparecen personajes de carne y hueso a los que observamos y no creamos, de tal manera que resulta fácil tomarlos por gente real. Al sentarnos en el auditorio del teatro, lo mismo que al abrir un libro, podemos decir que es como si declararíamos nuestra disposición a ser engañados por los ardidés del autor; y, siendo teatro, somos todavía más capaces de quedar convencidos de que lo que vemos es otra realidad.

Dentro de *KH*, igual que en *ST*, hay otro plano de ficción, urdida por los protagonistas Kathie y Santiago. Los dos se reúnen dos horas al día en una buhardilla que parece ser del París de los años cincuenta, pero que luego resulta ser el desván de la casa de «Kathie» (cuyo nombre verdadero se desconoce) mujer de edad madura, residente en el barrio limeño de San Isidro. Para ella son dos horas en que recuerda o imagina sus andanzas por los rincones más exóticos del mundo; en un principio, Santiago está allí con ella en la buhardilla por razones profesionales, ya que en una grabadora va dictando su versión, bastante corregida y ampliada, de lo que ella le cuenta. Esta transformación estilística —que no deja de ser entretenida, por lo pomposa, por lo que tiene de cierto estilo hasta conocido en los libros de turismo— nos recuerda lo dicho por Vargar Llosa en el prólo-

5. Tampoco tiene que sorprender su insistente repetición de estos criterios literarios, a veces con las mismas palabras: ver p. ej. Luís Harss: «A city boy» en *Texas Studies in Language and Literature*. XIX, 4 (Winter 1977), pp. 495-502.

6. *KH*, p. 10.

go de ST sobre la palabra como «realidad en sí que trastoca aquello que supuestamente transmite»⁷. Como muestra de dicha transformación citaremos lo siguiente:

Kathie

Era una turista alemana. La muy tonta se había salido sola, a recorrer El Cairo en minifalda. Tuvo que meterse en el Museo por el escándalo que provocó en la chusma.

Santiago

Había venido a refugiarse entre las maravillas del pasado egipcio, huyendo de las miradas lujuriosas, la manos intrépidas, los gestos sicalípticos, los malos pensamientos y las locuras exhibicionistas que sus largas piernas pálidas provocaban por las calles cairotas. Su imagen me recordó a esa muchacha que Victor Hugo llamó: «obscena a fuerza de inocencia». Apiadada de ella, le ofrecí mi ayuda»⁸.

Esta cita, además de graciosa, contiene la primera referencia a Víctor Hugo. Si no lo hubiera dicho ya el autor en su prólogo, iríamos dándonos cuenta progresivamente de la importancia del poeta francés para el limeño profesor que es Santiago, pues en Víctor Hugo se centran sus sueños:

«Soñaba con ser alguien como Víctor Hugo, decimar mi vida a la poesía, a la política, al arte. A algo elevado, que dejara una huella en la sociedad. Quería llenar mi biografía de gestos soberbios»⁹.

En cambio, al final de la obra sabemos que Santiago es una persona de las muchas que han sabido resignarse ante sus límites y fallos. El vive más o menos armoniosamente con su esposa Anita, a quien deslumbró cuando era su alumna con sus conocimientos e ideales. Perdidas sus ilusiones y escaso de dinero, él acude a la buhardila de Kathie despreciando un poco aquel juego de señora rica y chiflada; pero con el tiempo la dos hojas dejan de interesarle por el dinero, porque a él también le permiten soñar:

«La verdad es que desde hace tiempo el juego también me gusta y que estas dos horitas, de mentiras que se vuelven verdades, también me ayudan a soportar mejor las demás horas del día»¹⁰.

Es de notar que estas palabras, así como otras de Kathie, pronunciadas al final de la obra, dejan entrever un realismo de fondo que hace que el juego se reconozca como tal; los protagonistas tendrán sus sueños pero saben que sólo son esto, unos sueños.

7. ST, p. 10.

8. KH, pp. 37-38.

9. KH, pp. 45-46.

10. KH, p. 141.

El tema de la vejez se abarca en las dos horas. En *KH*, como hemos visto, se trata de un envejecer que conlleva el reconocimiento de que no podemos protagonizar más de unas cuantas de las numerosas aventuras que nos imaginamos, de que resulta imposible franquear la distancia entre los ideales que tengamos —políticos, románticos, artísticos, etc.— y la realidad. Por otra parte, en *ST* la vejez se plasma de manera mucho más contundente en los personajes de la Mamaé y los Abuelos. La Mamaé, deseada en su momento por el oficial chileno acaba solterona tras sacrificarse por el pequeño Belisario, y en su «presente» (lo ponemos entre comillas, ya que realmente ella no existe en un tiempo que no sea el ideado por Belisario escritor) aparece como una anciana incontinente, «que vive en la luna», y que muere al final¹¹. La Abuela, de vida algo menos afaenada, está mejor conservada, pero el Abuelo no se acuerda de nada, a todo lo llama «aparato», y tiene una manía de echarle sal a todo lo que come. Pero resulta que estas dos personas, la Mamaé y el Abuelo, a quienes podríamos llamar las más fracasadas, tuvieron también sus aventuras; aprendemos, por ejemplo, que el Abuelo, estando él en Camaná y su esposa en Arequipa, tuvo relaciones con una india. El episodio que lo narra es no de los más logrados de la pieza: los sucesos de épocas distintas se presentan de manera simultánea, lo que pone en duda la sinceridad del Abuelo al confesar su desliz a su esposa y pedirle perdón en una carta. Lee (escribe) la carta al mismo tiempo que acaricia a la consabida sirvienta. Y para colmo Vargas Llosa hace que ésta sea la misma Carlota que en el primer acto podía burlarse de los pudores de la joven Elvira (Mamaé) y con la que se desahoga el oficial chileno¹². No se trata, desde luego de que sepamos la verdad, por más que nos interese saberla, sino de que el autor nos sugiere la ambigüedad de las relaciones amorosas, nos hace dudar de las apariencias. La comprensión que demuestra la Mamaé, recordando el «pecadillo» del Abuelo¹³ trae a juicio su imagen de «niña de mirame y no me toques»¹⁴. Por otra parte, no sólo por el personaje de Carlota se sugiere un lazo entre la Mamaé y el Abuelo: llega un momento en que el Belisario cínico de hoy día comenta en tono burlón que duda que La Mamaé y la Abuela hayan compartido al Abuelo, lo cual sugiere precisamente lo contrario¹⁵. Y en otra ocasión dice de la Mamaé:

«No puedo dejar de pensar que bajo esa apariencia espiritual, detrás de esa mirada serena, había también en la señorita una madeja de ríos de sangre tibia, instintos que, de pronto, alzaban la cabeza y exigían»¹⁶.

11. *ST*, p. 66.

12. Ver *ST*, pp. 1280-136.

13. *Ibid.*, p. 128.

14. *Ibid.*, p. 55.

15. *Ibid.*, p. 64.

16. *Ibid.*, p. 103.

Más tarde veremos cómo Vargas Llosa ha querido dar a la ambigüedad la categoría de tema principal en *La Chunga*.

La visión de las relaciones amorosas en KH es algo más moderna que en *ST*, pero a su manera igualmente ambivalente. El esposo de Kathie, quien aparece en caricatura como Johnny, campeón del *surf* joven, vanidoso, mimado y completamente inculto, no para de referirse a sus numerosas conquistas de mujeres por el mundo. En él se reúnen las características clásicas del hombre macho: desprecio hacia la mujer en general, insensibilidad, egoísmo, orgullo y desconsideración. La única cosa hacia la que siente una verdadera pasión es la tabla, pasatiempo de la gente bien de Lima, que ni se entera de la tremenda situación en que vive la mayoría. Mientras que Johnny se ufana de sus aventuras amorosas, muchas pero insignificantes a sus ojos, le cuesta aceptar que Kathie pueda haberse comportado de forma casi idéntica. Bufón risible, él llega a ser el respetado y adinerado esposo de Kathie, inspirándole finalmente una cierta ternura, cuando ella observa su indefensa sencillez¹⁷. Kathie, en cambio, aunque es producto del mismo ambiente social, siente que hubiera podido ensanchar sus miras si no fuera por las presiones de ser esposa de un banquero inculto. Aparte de las experiencias que ella le cuenta a Santiago y que éste va transformando en lenguaje a veces sensual, Kathie encarna también a la sensual Adèle, es decir que toma una papel en otra ficción interior a la principal, como lo hará también Santiago al convertirse en su amante Víctor Hugo. Ya dijimos que Santiago soñaba con ser el poeta romántico, con hacer el amor, como él, nueve veces en un solo día, con refugiarse de la vida cotidiana con Ana en brazos de Adèle¹⁸. Está claro, pues, que los deseos de Santiago se compaginan con los de Kathie y que en el mundo de la buhardilla se hacen amantes imaginarios. En el primer acto, Víctor (Santiago) comparece ante Johnny, mientras ésta le entona un salmo de amor¹⁹. Es una escena que corresponde en su forma a la de la confesión del Abuelo en *ST*, de la que ya hablamos.

Con esto vemos de nuevo como se entretajan distintos niveles de realidad. Si en *ST* había dos mundos —el de Belisario escritor y el de los demás— en *KH* hay primero el mundo «real» de la esposa del banquero y su amanuense, y segundo el de Kathie-Adèle, de Santiago-Mark-Víctor, de Juan y Ana, mundo éste que es fruto e invención del primero. Lo que hacía en ocasiones Belisario —tomar el papel en el mundo o drama interior— aquí se hace mucho más, hasta el punto que hay un ir y venir constante que borra los deslindes entre los niveles de realidad y hace que todo apa-

17. No se nos debe pasar por alto el hecho de que Juan trabaja en un barco, como lo hacía el Jaguar, ese otro mito macho de *La ciudad y los perros*. De paso, notemos también que hay otros enlaces con otras obras de Vargas Llosa. Un Padre Venancio aparece en *La Casa Verde*. Sobre la intertextualidad, véase Janusz Majcherek: «Llosa: zmyslenie i prawda», *DialogW*, 29, 5 (1984) pp. 116-121.

18. Ver p. 97.

19. pp. 48-50.

rezca igualmente real, o falso. No sólo se trata de esta técnica, digamos, de participación de actores de un drama en otro, sino que Vargas Llosa emplea la ya muy conocida técnica de los «vasos comunicantes»; de modo que lo dicho por ciertos personajes en cierta ocasión aparece como comentario de otros en otra y los dos se enriquecen mutuamente de esta forma²⁰.

Kathie no es un personaje complicado. Sabemos que entra en su fantasía la posibilidad de que ella se haga independiente de Juan, decidida y fuerte, hasta para ayudarlo a matarse. En el segundo acto, sollozando con un revolver en la sien, Juan no acierta a apretar el gatillo sin la ayuda de Kathie. Su «muerte» en escena, bastante dramática desde luego, congela durante unos segundos la escena, tras los cuales interviene Santiago muy cortésmente con una pregunta, nada dramática, relacionada con la supuesta estancia de Kathie en París, lo que nos devuelve a la realidad de la buhardilla²¹. La imagen que tenemos de Juan, así como de su muerte y el desprecio que ella siente hacia él, el recelo de Kathie para con sus hijos, sus propias aventuras amorosas y sus viajes por el mundo, resultan ser parte del mundo imaginario de Kathie.

Más complicado es el personaje de Santiago ya que en lo imaginado o soñado por él parece que entran ciertos recuerdos de lo sucedido, además de invención de lo que hubiera podido suceder. Hasta qué punto la verdad vivida se confunde con la mentira no se puede saber porque éste es uno de los puntos fundamentales que quiere demostrar la obra. Creemos notar una evolución del personaje de Santiago; joven ideólogo revolucionario, él también pierde sus ilusiones (en un momento Kathie le preguntará «me doy cuenta de que he perdido las ilusiones, ¿Será eso volverse vieja?»)²². Sin embargo, su esposa Ana demuestra que ya al principio se trataba de ideales falsos. La revolución se perdió en argumentos de café, el principio de la libertad no le libró a ella de los quehaceres domésticos, y él estaba a su manera tan superditado al machismo como lo estaban todos. La ilusión de ser Victor Hugo —Santiago hasta le roba unos versos, según reconoce irónicamente Ana— se contrasta con una vida de periodista de poca monta, con una vida amorosa carente de pasión²³.

La tajante ironía de Ana, que se refiere sin cesar al abismo que hay entre la vida real y las románticas ilusiones de su esposo, lo pone a éste en ridículo; surte el mismo efecto el desprecio de Kathie hacia Johnny, desprecio basado no es la ironía sino en una superior fuerza intelectual y de ca-

20. Sobre los «vasos comunicantes» Vargas Llosa ha dicho que es una técnica que sirve para «crear una ambigüedad, es decir asociar dentro de una unidad narrativa dos o más episodios que ocurren en tiempos y lugares distintos, para que las vivencias de cada episodio circulen de uno a otro y se enriquezcan mutuamente». Véase: L. Harss: *Los nuestros*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1966) p. 149.

21. *KH*, p. 134.

22. *KH*, p. 136.

23. *KH*, pp. 128-129.

rácter. En ambos casos la mujer se sobrepone moralmente al esposo. Pero desde el punto de vista dramático, Juan y Ana no son sino trucos que sirven para explorar a Santiago y Kathie, respectivamente; y los dos protagonistas que son éstos también participan en su mutua exploración.

Al final, como hemos dicho, se impone la realidad del desván en Lima y los protagonistas reconocen abiertamente que las dos horas diarias son para inventar. Kathie le dice a Santiago que él «es parte de un pedacito de su vida que hace llevadero el resto»; Santiago le confiesa que allí se vuelve «prosista, intelectual, creador, soñador, inventor... Tengo los amores que nunca tuve, y vivo las tragedias griegas que espero no tener»²⁴. No creemos que se trate de una confesión de amor entre los dos aunque sí de comprensión, de complicidad. Y diríamos que este reconocimiento de los límites de cada persona, de la imposibilidad de los sueños, no es sólo realista sino pesimista. Como dice el autor en el prólogo, se trata de una perversa prerrogativa humana la de tener apetitos y fantasías que desbordan los límites del hombre.

Todo lo dicho anteriormente podría llevar a la conclusión de que *ST* y *KH* son obras carentes de humor. Al contrario, aunque las dos tienen un fondo serio, una de las características que más destacan en ellas es el uso del humor. Vargas Llosa, quien hace tiempo se declaró totalmente inmune al humor, no se sirvió de él en su literatura hasta la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973) a partir de la cual no deja de sorprender el uso que hace del humor. De las dos obras que hemos analizado hasta ahora la primera tiene como subencabezado «pieza en dos actos» y la segunda «comedia en dos actos». Habida cuenta de los posibles significados de la palabra «comedia», su uso en este caso parece recalcar el lado humorístico de *KH*. El humor que a veces asoma suave y comprensivo en nuestra visión de los Abuelos y la Mamaé, sólo a veces irónico, se vuelve tajante en *KH*; por otra parte, entran en esta obra elementos de lo grotesco, de la farsa, con cierta tendencia hacia el chiste verde o facilón. Humor verbal también, en las exageradas y grandilocuentes narraciones de Santiago y en los eufemismos (quizás privativos de esta obra) referidos a asuntos sexuales: «se hacen cositas», mientras que el sexo masculino se denomina «el cucú» que, siendo uno un Víctor Hugo, «canta nueve veces al día».

En la última de las tres obras teatrales este uso del humor decae en vulgarismo; reaparecen los inconquistables de *La casa verde*, reunidos en el bar de La Chunga, único escenario de la obra. Una vez más el autor se sirve de un prólogo para puntualizar la temática de la obra antes de que se haya levantado el telón, como si no hubiera confianza en la autonomía de la acción. Del nacimiento de las historias, pasando por el papel de una ficción escapista, llegamos con *CH* a la imposibilidad de descubrir una verdad única y absoluta: los temas del machismo y las relaciones amorosas, presentes en las obras anteriores, quedan subordinados en *CH* a una volun-

24. *KH*, pp. 140, 142.

tad frustrada de explicación. Es éste un tema central en los libros recientes de Vargas Llosa; en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, por ejemplo, las palabras finales de Lituma apuntan a una imposibilidad de saber qué es la verdad, frustración que siente también el lector de dicha novela²⁵.

CH va precedida de una cita de Oscar Wilde, que reza que nunca hay una verdad pura y pocas veces la hay sencilla. La verdad que se quiere saber en esta obra se refiere al comportamiento de una hermosa joven, amiga de uno de los inconquistables, traída por él al bar de La Chunga y deseada por todos los presentes, incluida la misma dueña. Para tener dinero para el juego de naipes, y como prueba de su dominio sobre ella, Josefino vende a su novia a La Chunga, que la lleva a su cuarto a pasar la noche. Las escenas siguientes nacen de la fantasía de cada uno y presentan cuadros contradictorios: el sueño del mirón las concibe haciendo el amor juntas; en otra escena uno de los inconquistables acude al cuarto de La Chunga, que ha hecho de alcahueta, para confesarle su amor romántico a la chica; en otra escena se sugiere que Josefino la ha matado; otro inconquistable, dando rienda suelta a su fantasía sexual, acaba siendo castigado a latigazos por las dos mujeres.

A nivel social, el mensaje de *CH* se resume en este consejo a la chica:

«Busca tu seguridad, una vida mejor de la que tienes. Acuérdate de esto siempre: en el fondo, todos son como Josefino [machistas]. Si les tomas cariño, te friegas»²⁶.

Sin embargo, Josefino el gran macho se revela impotente al final de la obra: sus amenazas a La Chunga, así como su desco de humillarla sexualmente, se realizan en un vacío en que él es el único protagonista, mientras ella lo observe desde lejos, como el público. Ha venido abajo otro gran mito del mundo machista, como lo fueron anteriormente el Jaguar de *La ciudad y los perros* y Johnny de *KH*. En cuanto a la verdad sobre la joven Meche, no llegamos a saberla: la obra termina con unas palabras de La Chunga que parecen subrayar que la gran incógnita seguirá ahí, mucho después de terminada la obra.

Por lo que toca a técnica teatral, *CH* representa otro adelanto con respecto a las obras de teatro anteriores. No obstante, la resurrección de tantos personajes antes aparecidos en *La casa verde*, el reiterado uso de uno de los escenarios menos agradables y quizá también demasiado prolijos de esa gran novela, acaso son síntomas de la relativa pobreza temática y del mal gusto de *CH*. No cabe duda de que el despliegue de recursos humorísticos, combinados con una técnica más propiamente teatral que la usada

25. Ver José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. La última edición de este libro, Seix Barral, Barcelona, 1977, tiene una sección sobre *ST*.

26. *CH*, p. 103...

en *ST*. hacen que *KH* sea la más acertada de esas tres obras. Contribuyen a ello la rapidez de la interacción de los personajes, sus diálogos cortos (sólo hay un discurso largo —el del Juan bebido), y la enorme facilidad con que el autor maneja la confusión de los personajes y sus niveles de realidad (eso, suponiendo siempre que la interpretación está en manos de unos actores a la altura del reto que todo aquello implica). Si *KH* acierta como teatro, diríamos que *ST* interesa más como historia: Vargas Llosa logra provocar curiosidad en ella, midiendo cuidadosamente las dosis de información, creando enigmas y sugiriendo posibilidades. Sin embargo, este interés se ve amenazado por los comentarios del Belisario de los ochenta, que no son dramáticos ni muy interesantes; si es que en el teatro se puede contar una historia y comentar al mismo tiempo el oficio de escritor, ésta no será la manera de hacerlo.

Idealismo y realismo, pobreza y privilegio, el amor, la vejez, la educación, la responsabilidad, son temas que enlazan estas obras. Sobre todo, Vargas Llosa subraya de nuevo que el papel de la literatura es embaucar, complementar la realidad vivida, aportándole lo inventado con el fin de totalizarla. Su anterior visión de la literatura como agente reformador social se ha desviado hacia una literatura de compensación a nivel personal, sin admitir que ella pueda usarse para fines ideológicos²⁷. De los rasgos estilísticos también hemos señalado varios que comparten las tres obras; entre ellos sobresale la muy lograda adaptación de los «vasos comunicantes», técnica de diálogo usada ya en las novelas, que hace que los diversos hilos temáticos y de personalidad se nutran uno de otro. También son notables los consecuentes cambios de escena, el movimiento de los personajes, la multiplicidad de perspectivas (también adaptada de sus novelas), el uso del humor y la habilidad para incitar la curiosidad del espectador/lector.

Las dos primeras obras comparten también unos defectos serios de forma. Ninguna de las dos termina de manera convincente. La muerte de la Mamaé en *ST* resulta sumamente falsa, sobre todo si es que Vargas Llosa sigue el criterio que él mismo adelanta en *KH*:

«En una novela, en un cuadro, en un drama, celebramos al autor que nos persuade... de que aquellas fabulaciones reflejan la vida, son la vida».²⁸

Por otra parte, el último discurso de Belisario no resulta nada dramático, dejándole al espectador desinflado, con la sensación de que se le vuelve a decir algo dicho ya antes. Tampoco es centelleante el desenlace de *KH*, y por razones similares: basta con que el espectador se dé cuenta, deducien-

27. Sobre su teoría de la ficción y sus cambios véase mi «Acotación a la teoría novelística de Vargas Llosa», *Revista de Crítica Latinoamericana*, X, 20 (1984) 305-310.

28. *KH*, p. 9.

do él mismo en base al desarrollo del drama, sin que se le venga con un análisis explícito y pormenorizado de lo que él habría sido capaz de deducir. En cuanto a *CH*, quizás en cierto modo sea la más pulida de las tres obras, aunque peca de vulgarismo y repeticiones. Los mismos prólogos, mencionados antes, revelan que es general esta tendencia de decir abiertamente una cosa cuando bastaría con sugerirla, de decirlo incluso demasiadas veces. Los prólogos a las obras de teatro en su mayor parte son innecesarios y hasta contraproducentes, por decir algo que la misma pieza dirá en su desarrollo, algo que tiene que quedar claro dentro de la misma ficción, para que ella sea autosuficiente y satisfactoria, de acuerdo con los criterios literarios del mismo Vargas Llosa. Su vuelta al teatro constituye un éxito parcial; esperemos más obras, pero que sean algo menos insistentes²⁹.

PETER STANDISH
University of Stirling
(Gran Bretaña)

29. Hasta la fecha bastante poco se ha publicado sobre estas obras. Aparecieron dos reseñas breves: Armando Álvarez Bravo: «Mario Vargas Llosa: *La señorita de Tacna*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 379, (enero, 1982) pp. 203-5, y Enriqueta Morillas: «Mario Vargas Llosa: La impúdica arcilla de la ficción», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 397, (julio, 1983) pp. 191-4. Más interesantes son: Sandra María Boschetto, «Metaliterature and the Representation of Writing in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*», *Discurso Literario*, 3, 2 (1986) 337-347; F. Dauster, «Vargas Llosa y el teatro como mentira», *Mester*, 14, 2 (1985) 89-94; C. Lucía Garavito, «*La señorita de Tacna* o la escritura de una lectura», *Latin American Theater Review*, 16, 1 (1982) 3-14; Eva Golluscio de Montoya, «Los cuentos de *La señorita Tacna*», *Latin American Theater Review*, 18, 1 (1984) 35-43; Sharon Magnarelli, «Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*: autobiography and/as theater», *Mester*, 14, 2 (1985) 79-88; Lucrecio Pérez Blanco, «El teatro: Nueva y desventurada obsesión de Vargas Llosa», *Cuadernos Americanos*, año XLIII, Vol. CCII, n.º 1, enero-febrero, México, 1984, pp. 202-215 y «*La Chunga* de Mario Vargas Llosa entre la certera y desventurada obsesión», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 15, Madrid, 1986, pp. 199-210.

Por lo que se refiere a los prólogos, cabe notar que cuando se estrenó *CH* en Madrid, en el Teatro Espronceda (1987), el prólogo correspondiente se podía leer en la entrada al edificio.