

# **UCLA**

## **Mester**

### **Title**

Vargas Llosa y el teatro como mentira

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/94m6c62v>

### **Journal**

Mester, 14(2)

### **Author**

Dauster, Frank

### **Publication Date**

1986

### **DOI**

10.5070/M3142013740

### **Copyright Information**

Copyright 1986 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Vargas Llosa y el Teatro Como Mentira

Uno de los elementos más inesperados de las letras hispanoamericanas de los últimos años es la fascinación que ejerce el teatro sobre algunos novelistas de la generación del boom. No se trata de un mero pasatiempo, ni de un interés crítico, sino de la creación teatral concebida en términos de la representación. Consta que la implacable intelectualización de la teoría literaria más reciente pierde de vista a veces el hecho de que el teatro, como género, es enormemente diferente de los otros, y que los factores que pueden conducir al éxito de una novela no tienen que ver en absoluto con la realización de una obra escrita para las tablas. Claro está que la obra dramática que se fabrica pensando en lo que no sea la representación física, concreta, puede tener muchas virtudes literarias, pero en las tablas tiene pocas probabilidades de alcanzar el éxito.

Entre los novelistas que más profundamente comprenden esto figura Mario Vargas Llosa. Salta a la vista a la primera lectura la importancia en sus dos dramas de elementos temáticos y hasta técnicos provenientes de sus obras en prosa.<sup>1</sup> El mismo autor ha incluido sendos prólogos en las versiones publicadas donde enfatiza los intereses que le promovieron a escribirlas, y hasta reitera su sorpresa al reconocer que lo que percibió haber escrito al terminarlas no era lo que había pensado hacer. Pero poco se ha dicho del carácter eminentemente teatral de las obras. Que Vargas Llosa reconoce este carácter lo podemos sospechar por el hecho de que la actriz que en 1983 dio vida teatral a Kathie Kennety, la complicada protagonista de *Kathie y el hipopótamo*, fue la misma Norma Aleandro que estrenó el papel estelar en *La señorita de Tacna* dos años antes.

La importancia de la selección del elenco no puede exagerarse; el teatro es una forma artística absolutamente inmediata que a diferencia de los otros géneros depende tanto o más de la representación viva, de la actuación, la dirección y todos los demás factores, como del texto. No es raro ver una obra representada que resulta muy superior a la versión textual, como también, lamentablemente, abundan producciones mediocres o francamente malas de textos que contienen todos los elementos para una representación exitosa. No todo novelista o poeta recuerda estas verdades tan fundamentales. Es fascinante ver, en la creación de Mamaé o de los dos contradictorios personajes de la obra posterior, la mano de un dramaturgo que es cabal hombre de teatro.

Todo esto no impide que traslade al teatro los mismos intereses que tanto figuran en las novelas. En las dos obras la principal figura masculina es el escritor, fracaso de escritor, pobre diablo que se gana la vida miserablemente garabateando para revistas y periódicos. Belisario parece ser cuando menos un escritor serio, ya que Varga Llosa lo describe como "... un hombre sin recursos, descuidado, de vida desordenada..."<sup>2</sup> pero de larga experiencia en el oficio de escribir. Santiago Zavala, el "hipopótamo", es un pobre facsímil de escritor que se mantiene confeccionando artículos intrascendentales, dando clases que detesta a alumnos a quienes odia, y colaborando en este bizantino juego de fantasía en el cual consiste la obra. Y para que el público no pierda su intención, el autor le bautiza a este pobre diablo con el mismo nombre del protagonista de *Conversación en la catedral*. Santiago es Zavalita, como también lo son Alberto, el fabricante de cuentos pornográficos de *La ciudad y los perros*, o Marito de *La tía Julia y el escribidor*, para citar nada más dos ejemplos notorios que parecen tener resonancias autobiográficas. Y hay que incluir también al escritor arquetípico ya, el monstruoso Pedro Camacho, quien también aparece en *Kathie y el hipopótamo*. Del mismo modo se hallan muchos recursos técnicos predilectos del autor: la rectificación de la llamada realidad a través del "elemento añadido"; los vasos comunicantes, o sea el salto de un plano narrativo-dramático a otro por medio de recuerdos análogos pero no directamente relacionados; los abruptos cambios temporales, de narración a acción o al revés. Todas son características de las novelas, y todas aparecen aquí con la misma obsesiva frecuencia, pero adaptadas a la forma dramática.

En el fondo de toda obra de Vargas Llosa late siempre su pasión por investigar las relaciones entre historia y ficción. Es notorio que sus novelas todas están íntimamente vinculadas a su autobiografía o la historia (la rebelión de Canudos) o una concreta situación social de antecedentes verídicos (*Pantaleón*). Como dice en "Las mentiras verdaderas"—título significativo del prólogo a *La señorita de Tacna*—, el asunto primordial, "anterior y constante", es "la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias"(9). O, como añade poco después, inventar ficciones es "rehacer la experiencia, rectificar la historia real..." (10). Esta indescribable relación entre historia y fantasía es un tema constante que defrauda tanto al escritor como al estudioso del proceso: "¿Por qué, entonces, después de escribir cincuenta o cien historias sigue siendo tan difícil, tan imposible, como la primera vez? ¡Peor que la primera vez! ¡Mil veces más difícil que la primera vez!"(47) Y al fin de la obra, Belisario-Mario enlaza los diversos niveles de su obra diciendo a su personaje-pariente, "Como la historia verdadera no la sabía, he tenido que añadir a las cosas que recordaba, otras que iba inventando y robando de aquí y de allá. Como hacías tú con los cuentos de la Señorita de Tacna, ¿no, Mamaé?" (146). Es, además, una

práctica que emplea en la obra; por ejemplo, cuando Mamaé describe la escena erótica entre su novio y la amante de éste, cuando describe él su futura noche de bodas para excitarla, no es posible que esto lo supiera Mamaé. La versión que ofrece ella de la historia no es más—ni menos—verídica que la ofrecida por Vargas Llosa.

Hay otra característica de las novelas que es de importancia fundamental en *La señorita de Tacna*: la debilidad del autor por la novela rosa. Le fascina como expresión técnica de los sentimientos de una gente para quien los atractivos de la llamada literatura alta son el misterio más absoluto. Esta fascinación se halla aquí en el hecho de que toda la obra es realmente una versión de una novela sentimental estilo siglo XIX presentada irónicamente. Mamaé vive todavía en un mundo de versos en los abanicos y Joaquín habla con una retórica imperdonable. Todos viven gobernados por actitudes de opereta, y el pasado está completamente romantizado. Al decir irónico de Belisario, “Pero en Piura ustedes se acordaban con nostalgia de Bolivia: allí la vida había sido mucho mejor... Y en Bolivia recordaban Arequipa: allí la vida había sido mucho mejor...” (117). Si miramos a los personajes desde este ángulo, son todos bastante absurdos, arruinados por el orgullo ciego, por los estúpidos gestos quijotescos como la muerte del padre de Belisario jugando a la ruleta rusa, por los omnipresentes códigos de honor.

Ahora bien, el éxito de *La señorita de Tacna* estriba en la capacidad de no presentar todos estos intereses en forma de novela dialogada. Por ejemplo, la escena está dividida en dos mitades, la casa de los abuelos en los años cincuenta y el cuarto de trabajo de Belisario en 1980, lo cual establece inmediatamente una relación distanciada entre los dos niveles dramáticos que facilita el comentario irónico que yace en el meollo de la trama. Por añadidura, esta escenografía doble para representar dos etapas diferentes no puede sino despertar ecos de uno de los primeros empleos de este recurso en Hispanoamérica, *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli, uno de cuyos personajes también se llamaba Carlota.<sup>3</sup> La primera escena es puro teatro; aquí no hay nada de narrativa ni de confusión de formas artísticas.

*El escenario está a oscuras. Se oye—desasosegada, angustiada, tumultuosa—la voz de la Mamaé. Se ilumina su cara inmemorial: un haz de arrugas.*

MAMAÉ: Los ríos, se salen los ríos... El agua, la espuma, los globitos, la lluvia lo está empapando todo, se vienen las olas, se está chorreando el mundo, la inundación, se pasa el agua, se sale, se escapa. Las cataratas, las burbujas, el diluvio, los globitos, el río... ¡Ayyy! (21)

Pero esta apoteósica arenga pronto se revela por lo que es: el exabrupto de una vieja tan cercana ya a la senilidad que no controla las funciones corporales. Así se establece desde el primer momento la doble

visión en la cual reside la fuerza de la obra: el amor-sarcasmo hacia el pasado y sus ideales desvencijados. Su armazón estructural es el punto de vista irónico de Belisario, cuyo comentario es un contrapunto amargo a la narración de Mamaé: lo que le pasa a él en proceso de crear corresponde al cuento narrado por ella, con la misma mezcla de recuerdo y fantasía, como las experiencias de Mamaé a ella le afectan en la misma medida en que el proceso de crear—o recrearlas—le afecta a Belisario. Vivir e inventar ficciones no son tan separados como acaso se pueda creer, y Vargas Llosa capta esto en los planos de memoria de sus dos personajes.

Hay dos elementos más que contribuyen de modo fundamental al efecto teatral de *La señorita de Tacna*. El primero es el creciente reconocimiento de parte del público de que los personajes son mucho más complicados de lo que sospechamos. Mamaé lentamente revela profundidades insospechadas, y la complicación de Belisario se encarna en su adopción de diversos papeles. Vale decir, que no hay un punto de vista válido, que toda persona, como todo escritor, tiene que ver desde diversos ángulos. Otro elemento es el empleo del misterio: la vida de Mamaé después de romper con su novio contiene un enigma que solo lentamente se aclara con el penoso proceso de desenredar la tenebrosa historia de la paliza de la india por Pedro. Es a través de esta interrogación que comprendemos cabalmente el secreto apenas admitido por ella, la piadosa fachada cuidadosamente mantenida durante tantos años, y así las relaciones entre ficción y verdad aun en la vida cotidiana de cada uno. A fin de cuentas, a esto se debe el indudable éxito de *La señorita de Tacna*: al retrato impresionante de una mujer tonta pero indomable.

*Kathie y el hipopótamo* viene a ser casi como una versión destilada de la obra anterior. Como apunta el autor en su prólogo, el tema son las relaciones entre vida y ficción, de la ficción, o si se quiere, de la mentira como necesidad humana, como algo que completa nuestra vida y nuestro ser. Los personajes son dos seres que están en un momento crítico, sumidos en el aburrimiento y en el sentimiento del fracaso. A través de su piadosa mentira común, de que están en una buhardilla de París colaborando en un libro sobre las fascinantes aventuras de ella—aventuras que jamás ocurrieron—, los dos logran meter algo de aventura, de pimienta, a sus vidas grises. Rigurosamente separan la vida de mentira de la realidad de afuera, para que no haya contaminación, para que esta “otra vida” no se esfume entre deberes y obligaciones. Pueden seguir contándose mentiras; pueden seguir manteniendo incólume ese pequeño rincón. Como dice Santiago, “No debemos dejar que nos quiten este juguete porque no tenemos otro”. (142) ¿En cuánta obra de Vargas Llosa no se podría decir lo mismo? Sus personajes se salvan de la mediocridad aplastante de la vida rutinaria mediante la fantasía, la invención, la mentira.

La escena otra vez capta esta concentración: es un lugar de fantasía, una realidad más real que la que nos rodea cotidianamente. Si es un lugar de huida, es una huida *hacia* una gran realidad. Hay muchos recuerdos de *La Señorita de Tacna*: Santiago es hermano gemelo de Belisario, aunque mucho más adicto a fabricar una vida fantasiosa, y toda la historia de Victor Hugo que reaparece a cada rato cobra a veces cariz de novela semiverde del siglo pasado. Todos los actores desempeñan una serie de personajes, y a veces son papeles dentro de papeles. Las identidades se edifican y se derrumban mediante cambios rápidos de personaje y de supuesta verdad. Todo es irreal; la vida inventada en las mentiras no es menos real que la que vivimos fuera de nuestra buhardilla, y el teatro es la vida más irreal—y quizá más real—de todas.

Una vez más juega Vargas Llosa con la relación entre ficción y verdad. Las aventuras de Kathie son mentira para comenzar, puro invento. Son, además, intolerablemente escuetos, y Santiago las mejora dándoles un estilo de una cursilería realmente impresionante. Pero todo esto es digno recuerdo de algunas de las historias intercaladas del *Quixote*, cuando los planos de verdad y ficción se confunden totalmente. En el caso de Santiago y Kathie, tenemos un personaje de ficción que redondea una ficción inventada por otro personaje. Las barreras han desaparecido; la vida se ha vuelto mentira del todo.

Del mismo modo que Mamaé adapta y modifica la memoria, Santiago y Kathie ofrecen versiones drásticamente distorcionadas. Es imposible averiguar hasta qué punto corresponden mentira y realidad, pero salta a la vista que las historias de Santiago y Ana son, por lo menos en parte, fantasía pura. Cabe preguntar hasta qué punto puede existir un recuerdo objetivo; todo, a la fuerza, está contaminado de mentira. Todo esto, por supuesto, es más a menos del dominio común, pero Vargas Llosa le añade aquí un elemento que complica mucho el asunto: las dos identidades inventadas están interrelacionadas. Santiago vive obsesionado por el deseo de ser un nuevo Víctor Hugo; la amante de Hugo se llamaba Adèle Foucher. Ahora bien, la amante aparentemente imaginaria de Santiago se llama Adèle. Cosa comprensible, puesto que es la fantasía de él. Pero hay una contaminación de fantasías: el amante de Kathie se llama Víctor, y en cierto momento su marido Juan le pregunta a Kathie, ¿Soy o no soy mejor que Víctor Hugo, Adèle?" (66). Las dos fantasías ya están irremisiblemente entremezcladas. Esta es la vida que nos fabricamos: un tejido de araña compuesto de recuerdos, mentiras, impresiones...

Como en la obra anterior, Vargas Llosa ha logrado inventar personajes que pueden servir de eje al armazón dramático. Santiago es un fracaso de profesor. Intelectual introvertido, se muere por vivir como su ídolo Hugo, blasonando de sus triunfos eróticos—de ahí el hipopótamo,

víctima de su incesante autodramatización, fracaso de revolucionario, de marido, de Don Juan, de escritor y de profesor. Pero también ha fracasado Kathie. Cuando llevaba una vida frívola, soñaba con un vago mundo de alta cultura; ahora que busca la cultura, la encuentra aburrida y falsa. En las palabras de Santiago, cuando percibe hasta donde ha conducido la vida, "Por lo visto, los dos somos contra el tren: queremos lo que no tenemos y no queremos lo que tenemos". (136) Frente a este triste hecho, cada quien inventa una vida apasionada totalmente opuesta a la que lleva fuera de la buhardilla. En esto estriba la pasión teatral de *Kathie y el hipopótamo*: presentar el fascinante contrapunto entre estas dos verdades inventadas pero no por eso menos auténticas.

Frank Dauster  
Rutgers University

#### NOTAS

1. En rigor, las obras teatrales de Vargas Llosa son cuatro; además de las dos tratadas aquí, en 1952 se estrenó en Piura *La huida del Inca*, y según Wolfgang Luchting se ha representado una adaptación de *Los cachorros* ("Getting better: Peru", *Latin American Theatre Review*, 14/2, Spring 1981, 89-90).

2. Toda referencia textual en este trabajo es a las siguientes ediciones: *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981; *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

3. En una reseña muy breve pero perspicaz (*World Literature Today*, 56, 4, Autumn 1982, 663), señaló A. J. MacAdam que el escenario doble puede ser interpretado también como modelo de la mente del creador, de especial importancia cuando tomamos en cuenta el tema de la obra.