

## ***La señorita de Tacna o Marito en el teatro*** \*

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

### **1. Introducción**

La irrupción, en el mundo de la escena, de autores ya consagrados en el campo de la narrativa constituye un fenómeno de dimensiones peculiares e interesantes repercusiones en los ámbitos dramático y literario. Sobre un horizonte habitado, en el ámbito de la literatura española, por muy notables precedentes, el hecho es que los últimos decenios del siglo XX parecen haberse complacido en albergar la recurrencia de una práctica cuyas consecuencias se revelan intensamente enriquecedoras para la teoría de la creación literaria contemporánea.

Dichas consideraciones adquieren una nítida significación en el caso del autor al que se refiere el contenido de este trabajo, y ello, pese a ser el ámbito de la literatura hispanoamericana aquel que alberga de manera más propia la creación de este peruano, ampliamente universal, que es Mario Vargas Llosa. Sin embargo, tanto el conjunto total de sus obras literarias, como las que específicamente aparecen mencionadas en este trabajo poseen importantes repercusiones, no sólo en la historia de la literatura española actual, sino también –lo cual interesa de manera particular al propósito de este estudio– en la teorización sobre los géneros literarios y en la teoría general de la literatura.

Así, en el año 1981, con el cuerpo principal de su obra narrativa ya consolidado, Vargas Llosa otorga a la escena mundial el texto dramático de *La señorita de Tacna*,<sup>1</sup> inmediatamente estrenado en los escenarios hispanoamericanos y, a continuación, en la escena madrileña de la Transición Política.<sup>2</sup>

---

\* La versión de este trabajo aquí ofrecida constituye una revisión de la original, que fue publicada en 1995.

<sup>1</sup> La publicación del texto de *La señorita de Tacna* -cuyo prólogo lleva la fecha de 1980- se produce simultáneamente a su estreno americano (Barcelona, Seix Barral, 1981. Nosotros citamos por la séptima edición, 1988).

<sup>2</sup> Con puesta en escena dirigida por Emilio Alfaro, *La señorita de Tacna* se estrenó en el Teatro Blanca Podestá, de Buenos Aires, el 26 de mayo de 1981 (edición citada, página 18). El mismo Alfaro dirigió el estreno madrileño de la obra, acontecido el 9 de septiembre de 1982 en el Teatro Reina Victoria.

Precisamente, este período que abarca la vida española entre 1975 y 1982 ofrece una especial proliferación del fenómeno, ya aludido, de las creaciones escénicas firmadas por novelistas de prestigio; y ello, en proporciones tales que la consideración detenida de sus motivaciones puede suponer, pensamos, una clarificadora aportación a los propósitos del presente estudio. Así es como, en estos años, Miguel Delibes recrea para la escena su propia novela *Cinco horas con Mario*, con resultados parangonables a la adaptación de *El beso de la mujer araña*, llevada a cabo por el narrador argentino Manuel Puig. En esta misma línea, Fernando Díaz-Plaja estrena la transposición dramática de *El español y los siete pecados capitales*, mientras el poeta Fernando Quiñones, a partir de textos propios anteriores, crea los monodramas *El grito* y su continuación, *Legionaria*.<sup>3</sup>

En lo que respecta a la obra dramática de Mario Vargas Llosa, la relativa dificultad que ofrece cualquier intento de incardinación en la creación teatral hispanoamericana tiene su afortunado reverso, sin embargo, si dicha obra se contempla en el contexto de las experiencias escénicas de los escritores citados, de manera que la obra dramática de todos ellos constituye a nuestro entender la serie literario-teatral en la que se inserta el tipo de aportación realizada al teatro contemporáneo por estos y otros autores citados, así como también por el eximio novelista peruano.

Dicha aportación no queda reducida al texto de *La señorita de Tacna*. Vargas Llosa, que admite en su biografía literaria algún antecedente teatral de juventud, ofrece a partir de la fecha del estreno de esta obra nuevos textos para la escena, representados y publicados, a veces, en ambas orillas del Atlántico. Así puede afirmarse a propósito de *Kathie y el hipopótamo*, obra de 1983, editada, como *El loco de los balcones*, por Seix Barral; como puede decirse, también, de *La Chunga*, dirigida por el peruano Luis Peirano en 1986.

Diferente, en cierto modo, es la cuestión relativa a escenificaciones de textos del autor sin la intervención recreadora de éste. Tanto *La ciudad y los perros* como *Pichula Cuéllar* han conocido adaptaciones escénicas debidas, respectivamente, a la Compañía de Teatro Extramuros y al también peruano Teatro del Sol. También *Pantaleón y las visitadoras* accedería a la escena española, ya en los años de la época democrática. En todo caso, las representaciones de estos textos, coetáneas –las primeras– al estreno español de *La señorita de Tacna*, obligan enseguida a plantear el interrogante de la existencia de una verdadera estructura dramática, articulada en torno a un conflicto, en muchas de las creaciones narrativas de Vargas Llosa. Y, si no es éste el único punto de interés de nuestro trabajo, sí constituye un referente en la reflexión contenida en el mismo, la cual, como hemos señalado, aborda cuestiones de naturaleza teórico-literaria. A la exposición de las mismas, así como al análisis pormenorizado de la obra de Mario Vargas Llosa que conforma el objeto principal de este estudio, están consagradas las siguientes páginas.

---

<sup>3</sup> Los datos de los estrenos madrileños de estas obras pueden consultarse en nuestro trabajo *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*, volumen monográfico de *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 3/4, 1993. Los referidos a *La señorita de Tacna* aparecen en la pág. 481.

## 2. Técnicas compositivas de origen narrativo en *La señorita de Tacna*

*La señorita de Tacna* constituye un acabado ejemplo de transposición de las técnicas de la novela moderna al campo del teatro. Más concretamente, el texto dramático se beneficia aquí de los avances (iniciados por Joyce y continuados, entre otros, por los grandes novelistas hispanoamericanos, entre los que se cuenta precisamente nuestro autor) que están llamados a renovar por completo tanto la propia factura realista decimonónica, como los diferentes elementos compositivos de la novela de la centuria siguiente, produciendo, antes que nada, unas estructuras dinámicas que colocan en una relación de gran libertad al conjunto de aquellos elementos.

Este dinamismo estructural, estrechamente relacionado con la relativización de la visión del mundo aportada por el cientificismo del cambio de siglo, anima de igual modo la evolución de la obra narrativa de nuestro autor, propiciando interesantes hallazgos que suponen, a la larga, una superación de la pretendida objetividad de su realismo inicial.

Tal bagaje de logros técnicos y estilísticos acompaña a la musa de Vargas Llosa en su tránsito del texto narrativo al texto dramático, que *La señorita de Tacna* ejemplifica con singular potencia y nitidez. El resultado inmediato se materializa en una enorme fluidez en el tratamiento de todos los elementos compositivos del drama, dotados ahora de una ingravidez que explica la veloz permuta de todos ellos y el empleo libre de los mismos, sin más límites que la propia funcionalidad asignada a cada uno en el desarrollo dramático. Volveremos sobre este punto, pero conviene apuntar en él una de las razones que enfriaron las reacciones de la crítica en el estreno español de *La señorita de Tacna*.<sup>4</sup>

La sucesión de circunstancias que componen la anécdota de esta obra tiene un carácter marcadamente metaliterario, deparado por la presentación de un personaje (Belisario, *alter ego* literario del autor) de cuyo acto creador va surgiendo la historia que recrea la vida de la Señorita y la de sus propios antecesores inmediatos.

A fin de plasmar escénicamente este juego de carácter doble, Vargas Llosa concibe un espacio escénico también dual, en el que coexisten permanentemente dos espacios imaginarios:

Dos decorados comparten el escenario: *la casa de los Abuelos*, en la Lima de los años cincuenta, y *el cuarto de trabajo de Belisario*, situado en cualquier parte del mundo, en el año 1980 (pág. 15).

El autor, que indica de modo explícito las condiciones en que dicha escenografía debe servir al mencionado propósito metaliterario, omite por el contrario los detalles precisos de una realización escenográfica que, en la mayor parte de los casos, queda

---

<sup>4</sup> Sintetizamos lo esencial de estas reacciones en nuestro trabajo “Autores iberoamericanos en la escena madrileña de la Transición Política: aportaciones a una historia del teatro iberoamericano contemporáneo”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 2, Diciembre de 1992, pp. 195-215.

abierta al criterio del director escénico. Se llega así a un proceso de esencialización, en el que la acción dramática reposa sobre unos diálogos a los que sirven subsidiariamente unos mínimos elementos escénicos:

Los muebles imprescindibles son el viejo sillón donde la Mamaé ha pasado buena parte de sus últimos años, la sillita de madera que le sirve de bastón, un viejo aparato de radio, la mesa donde tiene lugar la cena familiar del segundo acto (pág. 15)

Pensamos que tal proceder evidencia las líneas de una trayectoria cuya génesis hay que buscar en la evolución intrínseca del género novelesco: la equilibrada estructura (narración, descripción, diálogo) que, en su estado inicial, caracteriza a la novela realista persigue su propia renovación, dentro del mismo seno del realismo, condensando la anécdota argumental en fragmentos dialogados y reduciendo las descripciones -en último término, voz del narrador omnisciente- a meras acotaciones de carácter casi escénico. Entre los novelistas españoles más señeros, dicho proceso se aprecia con nitidez en Pío Baroja, pero -de modo especialmente relevante, por cuanto señala una trayectoria que desembocará en una de las más notables creaciones dramáticas del siglo XX- es preciso señalar a Galdós y su período de novelas dialogadas, algunas, como el caso de *El abuelo*, inmediatamente transferidas, con pleno rendimiento, escénico al campo del teatro.<sup>5</sup>

La concepción escenográfica de *La señorita de Tacna* parece corresponderse, por otra parte, con el proceso de dinamización -ya mencionado- que caracteriza a la novela moderna. La historia dramática construida por Vargas Llosa necesita amplios márgenes de libertad para su desarrollo, que en el plano escenográfico el autor invoca explícitamente:

De otro lado, en el transcurso de la acción, este decorado se convierte en otros (...). Conviene, pues, que este decorado tenga una cierta indeterminación que facilite (o al menos, que no estorbe) esas mudanzas (pág. 16).

Dicha indeterminación responde, evidentemente, a la multiplicidad ambiental que reclama la acción del drama, rasgo que, en nuestra opinión, responde, antes que a razones de economía dramática, al logro de la flexibilidad espacial permitida por el género novelístico.

El fenómeno adquiere dimensiones aún más dilatadas. En efecto, ambos decorados de la obra (el que acoge a Belisario en su proceso de creación literaria y aquel en el que se desarrolla la historia -el escenario, ya múltiple, que comparte con el primero el espacio total de la representación-) se tornan intercambiables en numerosos momentos de la misma, en los que Belisario/personaje atraviesa la divisoria y se integra en la acción dramática principal:

Las fronteras entre ambos decorados surgen o desaparecen a voluntad, según las necesidades de la representación (pág. 17).

---

<sup>5</sup> Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

Bien es verdad que una buena parte de las últimas tendencias teatrales basan parcialmente su lenguaje dramático en la eliminación de una escenografía realista, por lo que la siguiente precisión del texto de Vargas Llosa podría parecer explicable desde la propia evolución de la historia teatral del teatro:

Este escenario no debería ser realista. Es un decorado recordado por Belisario, un producto de la memoria, donde las cosas y las personas se afantisman, es decir independizan de sus modelos objetivos (pág. 16).

Estimamos, sin embargo, que la concepción escenográfica de *La señorita de Tacna* halla su génesis en la transposición de técnicas narrativas, muy dinamizadas y evolucionadas, a la composición de una obra dramática generada a partir de las mismas. En realidad, pese a su universo evocado y, tal vez, en muchos aspectos, soñado, la estética de *La señorita de Tacna* es básicamente realista, por lo que también el diseño del aspecto externo de los personajes viene a situar en su verdadera función –la de recurso al servicio de la movilidad de la acción dramática– al espacio real diseñado por el autor:

El vestuario, tal vez, debería ser realista, porque el atuendo de los personajes puede graficar las diferencias temporales entre las escenas. El oficial chileno debe llevar un uniforme de principios de siglo, con botones dorados, correa y espadín, y la Señora Carlota un vestido de época. Los Abuelos y la Mamaé deben vestir no sólo con modestia sino ropas que los sitúen en los años cincuenta. En tanto que Belisario, en su traje, peinado, etc., debería lucir como una persona de nuestros días (pág. 17).

Por otra parte, el tratamiento del elemento temporal responde a idénticos presupuestos de movilidad plural. La historia representada, que pone en juego varios tiempos imaginarios patentes (décadas finales del siglo XIX, años veinte y, sobre todo, años cincuenta, recreados desde los años ochenta de nuestro siglo), así como otros diversos tiempos latentes, brevemente evocados o recreados en la obra, se sirve con absoluta libertad de transiciones temporales que se avienen perfectamente con recursos similares frecuentes en las técnicas del realismo evolucionado que caracterizan buena parte de las creaciones novelescas del autor. La fusión y mezcla de momentos temporales distintos, profusamente llevada a cabo durante toda la obra, se evidencia, entre otros ejemplos posibles, en el siguiente fragmento:

MAMAÉ: ¡Ayyy! Me arrancaría los ojos. Ya no sirven ni para adivinar las cosas. ¿Lo ves? ¿Es el ferrocarril de Arica? ¿O el autocarril de Locumba?

ABUELA: Ninguno de los dos. Es el tranvía a Chorrillos. Y no estamos en Tacna sino en Lima. Y ya no tienes quince años sino noventa, o por ahí. Te has vuelto una viejecita chocha, Elvira (pág. 36).

Tal movilidad temporal se corresponde, además, con idéntico grado de multiplicidad en los espacios ficticios de la obra, como la anterior cita ejemplifica de manera evidente: Tacna, Arica, Locumba, Arequipa, Bolivia, Lima, ... son lugares que ambientan ocasional o reiteradamente momentos de la acción dramática de *La señorita*

de Tacna, y cuya rápida sucesión resulta, además, facilitada por la dinamización de los espacios escénicos que hemos descrito más arriba.

Una acción teatral así liberada de servidumbres espacio-temporales debe articularse, necesariamente, a través de una composición separada, también, de la estructura dramática tradicional. Vargas Llosa ha organizado el desarrollo de la acción de *La señorita de Tacna* a base de breves unidades, sin transiciones explícitas entre ellas, pero de rápida y, en ocasiones, frenética sucesión, mucho más en la línea de las secuencias cinematográficas que en la de las tradicionales escenas dramáticas. La yuxtaposición de breves capítulos que caracteriza buena parte de la novelística moderna (y que, en la obra de Vargas Llosa, se evidencia ya desde *La ciudad y los perros*) parece aportar una explicación genética que, una vez más, presenta la estética de *La señorita de Tacna* como un estadio casi *natural* de la propia evolución de la creación literaria de Vargas Llosa.

Por momentos, la intrínseca labilidad de la técnica compositiva de la obra se aproxima abiertamente a los procedimientos con que la novela moderna transcribe el fluir de los estados de conciencia de los personajes, dando por resultado una liberación del discurso que, en la narrativa, se materializa en el llamado estilo indirecto libre, monólogo interior y recursos similares. En esta línea, el texto dramático de Vargas Llosa llega a mezclar réplicas pertenecientes a tiempos y acciones diferentes, que se alternan sin solución de continuidad. Buen ejemplo de ello es el final del primer acto, en donde se suceden e intercalan réplicas que reproducen el conflicto económico-familiar de los tres hermanos (Agustín, César y Amelia) con otras pertenecientes al diálogo imaginario en el que Joaquín revela a Elvira los pormenores de sus encuentros amorosos con Carlota e, incluso, con un tercer orden de réplicas que suponen puntuales intervenciones de Belisario en el desarrollo de aquel primer conflicto. Si, de nuevo, es perfectamente posible hallar equivalencias en la revolución de las técnicas compositivas de la novela moderna, tal tipo de recursos resulta menos próximo al género teatral, por cuanto se apartan de los principios de concentración y de subsiguiente tensión dramáticas.

En este sentido, Belisario, personaje intermedio que funciona como relator entre los dos niveles dramáticos establecidos, por cuanto las circunstancias que pormenorizan la vida de Mamaé/Elvira van surgiendo de su fabulación, rebasa en numerosas ocasiones la subsidiariedad de su función primaria y se integra, como un personaje más, en el conflicto que él está recreando:

BELISARIO: (...) En cambio, esa época y ese lugar son ideales para una historia romántica: Tacna, después de la guerra del Pacífico, con la ciudad todavía ocupada por el Ejército chileno (*Mira a la Mamaé.*) Eras una patriota convicta y confesa, ¿no? ¿Cuál fue el día más feliz de la vida de la señorita de Tacna, Mamaé?

MAMAÉ (*Abriendo los ojos*): ¡El día que Tacna se reincorporó al Perú, chiquitín!  
(pág. 32).

La flexibilización de los elementos compositivos halla uno de sus puntos culminantes en la permutación de funciones entre los personajes: Belisario dobla varias veces el suyo propio con el del confesor de Mamaé, mientras que, en la evocación de

ésta, Joaquín se dirige a ella con réplicas destinadas a la *Soldadera* Señora Carlota (pág. 74).

Este procedimiento, frecuente en los recursos metateatrales del lenguaje dramático, guarda aquí evidente parentesco con las técnicas del monólogo interior, especialmente en los casos de permutación automática de dichas funciones:

BELISARIO: Eres una persona demasiado orgullosa, hija.

MAMAÉ: Eso no es malo. No es pecado ser orgullosa.

*En el curso del diálogo han ido cambiando de posición, hasta adoptar la acostumbrada cuando la Mamaé cuenta los cuentos al niño.*

BELISARIO: Yo creo que sí es, Mamaé. El Hermano Leoncio dijo el otro día en la clase de catecismo que el orgullo fue el primer pecado, el de Luzbel (pág. 100).

Con libertad, en suma, enteramente frecuente en las técnicas compositivas de la novela moderna y no tan bien avenida con las exigencias de economía que el desarrollo de un conflicto suele imponer a los lenguajes teatrales, Vargas Llosa se sirve en *La señorita de Tacna* de una considerable variedad de recursos relacionales que afectan por igual a tiempo, espacio y estructura dramática, enriqueciendo sin duda la presentación escénica de la obra:

MAMAÉ: No se burlen de él, pobrecito. Yo te hago caso, chiquitín, ven para acá. *(Se pone a acariciar, a consolar a un niño invisible.)*

BELISARIO *(Acariciando a una Mamaé invisible.)*: Si supieras que todavía, en ciertas pesadillas, vuelvo a ver la cabrita de Bolivia, Mamaé. Qué grande parecía. Qué miedo le tenías, Belisario. Un macho cabrío, el diablo encarnado. ¿Eso es lo que tú llamas una historia de amor?

AMELIA: ¿Qué pasa que estás tan callado, papá? ¿Te sientes mal? ¡Papá, papá! (pág. 127).

El *dramatis personae* de la obra responde a idénticas características de libre puesta en juego de sus recursos técnicos. En efecto, en *La señorita de Tacna* coexisten personajes pertenecientes a tres distintas generaciones de una misma familia, mientras resultan evocados, e interpelados incluso, otros personajes de una generación anterior. Estos personajes, además, pasan sin transición los límites de las edades cronológicas, a veces, incluso dentro de una misma escena o unidad compositiva:

*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* (pág. 25).

*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* (pág. 31).

El autor llega a servirse de un único personaje femenino (la Señora Carlota) y, por tanto, de una misma actriz, para materializar dos funciones dramáticas correspondientes a figuras, lugares y épocas muy distantes entre sí (Señora Carlota/india), ambas fundidas en la mente de Elvira y, por lo mismo, del

creador/fabulador Belisario. Éste mismo, como hemos señalado, funde en numerosas ocasiones su función dramática con la de personaje, agonista del conflicto que desde su condición de creador está evocando y reconstruyendo.

En realidad, la piedra angular de la construcción teatral implícita en *La señorita de Tacna* está constituida por la compleja función dramática que, como centro de un intenso haz de relaciones, viene a desempeñar el personaje de Belisario.

Éste ocupa, como hemos señalado, uno de los dos ámbitos escénicos que permanentemente coexisten en la representación de la obra. Más aún, el otro espacio adquiere su existencia en tanto que materialización de imágenes y circunstancias generadas en la mente del propio Belisario:

Este escenario no debería ser realista. Es un decorado recordado por Belisario, un producto de la memoria, donde las cosas y las personas se afantasman. (...) El mismo escenario se convierte también en lugares puramente mentales, como es el confesionario del Padre Venancio (págs. 16 y 17).

Belisario es así, ante todo, el autor/fabulador, cuya imaginación y memoria van creando el proceso completo de la acción dramática que se desarrolla en torno a Mamaé/Elvira y del que retrospectivamente forma también parte el propio Belisario. De esta manera, el inicio de la historia representada coincide con el comienzo del acto de escritura que se dispone a llevar a cabo Belisario desde su mesa de trabajo (“rústica, llena de papeles, libretas y lápices, y, tal vez, una maquinilla de escribir portátil”, pág. 16):

BELISARIO: (...) ¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? Voy a escribir o qué (pág. 23).

Belisario, destinado en su infancia a la abogacía por deseo de los personajes de su entorno familiar, ha cambiado las leyes por su verdadera vocación:

Tiene, en todo caso, larga experiencia en el oficio de escribir y lo que ocurre, en el curso de esta historia, debe haberle ocurrido seguramente cuando escribía las anteriores (pág. 16).

Precisamente, desde esta posición de escritor de oficio de Belisario presenta escénicamente Vargas Llosa el universo de *La señorita de Tacna*:

BELISARIO (*Escribiendo*): Tu bisabuelo Menelao debió ser encantador, Belisario. Sí, un hijo de puta encantador. Te sirve, te sirve. (*Mira al cielo.*) Me sirves, me sirves (pág. 34).

BELISARIO: (...) ¿Cuál era el fondo de esa historia tan misteriosa, tan escandalosa, tan pecaminosa, Mamaé? ¡Misteriosa, escandalosa, pecaminosa! ¡Me gusta! ¡Me gusta! (*Se pone a escribir, con furia*) (pág. 87).

A veces, el autor interpuesto que es Belisario llega a entusiasmarse por el hallazgo de una *frase de autor*:

BELISARIO: (...) (*Piensa. Repite, engolosinado con la frase.*) La geo-gra-fía de tu mundo, Mamaé. ¡Me gusta, Belisario! (*Corre a su escritorio y escribe. Luego, empieza a mordisquear el lápiz, ganado por los recuerdos*) (pág. 86).

Este procedimiento compositivo adquiere proporciones tales, que el entreacto mismo de la obra es el sueño físico (paréntesis en el proceso creador) de Belisario (pág. 82), mientras que la conclusión de aquélla coincide con la suspensión de la labor creadora llevada a cabo por Belisario hasta el momento:

*César y Agustín salen, hacia la calle. La Mamaé se halla inmóvil, acurrucada en su sillón. Belisario acaba de terminar de escribir, y en su cara hay una mezcla de sentimientos: satisfacción, sin duda, por haber concluido lo que quería contar y, a la vez, vacío y nostalgia por algo que ya acabó, que ya perdió* (pág. 145).

La relación entre el personaje Belisario y la materia representada se manifiesta explícitamente en diversas circunstancias y modalidades:

BELISARIO: Pero, Mamaé, ya sé que a la señorita le daba pena que él estuviera siempre de malas. Qué me importa ahora la señorita. Cuéntame el pecado del caballero (pág. 111).

La función dramática otorgada por el autor Vargas Llosa al autor interpuesto constituido por el personaje Belisario, elemento relator entre el universo principal de la obra y el público receptor de la misma, se aproxima nítidamente a la función novelesca del narrador, punto éste que confirma la hipótesis que estamos defendiendo el presente estudio: la génesis del lenguaje dramático de *La señorita de Tacna* aparece situada en las técnicas de la novela moderna. En nuestra opinión, la confirmación de dicha hipótesis se manifiesta, además de en los elementos ya analizados, en otros aspectos tan elocuentes como el de la siguiente cita:

BELISARIO: (...) Eso hubieras sido si no hubiera muerto tu padre cuando tenías quince años. Por eso te destinaron a la abogacía, Belisario: para retomar la tradición jurídica de la familia. (Pág. 48).

Y, de modo especialmente significativo, por lo que supone de incardinación de una réplica en un fragmento de discurso plenamente narrativo, estimamos oportuno destacar también este otro ejemplo:

BELISARIO (*Levantando la cabeza de sus papeles*): Todo le parecía rico, a todo le llamaba el aparato, a todo le faltaba sal. Un hombre que no se quejó nunca de nada, salvo de no encontrar trabajo, a la vejez. La Abuela, en medio siglo de casados, no le oyó levantar la voz. Así que esa paliza a la india de Camaná parecía tan inconcebible, Mamaé. La sal fue una manía de los últimos años. Le echaba sal al café con leche, al postre. Todo le parecía:

ABUELO: ¡Estupendo! ¡Estupendo!  
(*Belisario vuelve a ponerse a escribir*) (pág. 90).

Pensamos, finalmente, que dicha transposición de la función del narrador al plano de la escritura dramática explica la frecuente configuración de las réplicas de Belisario bajo forma de soliloquios, a veces considerablemente extensos, que se corresponden con los monólogos teatrales.

La técnica compositiva puesta en juego por Mario Vargas Llosa en *La señorita de Tacna* se centra, en definitiva, en la acumulación de recuerdos en la mente senil de la protagonista Mamaé/Elvira, encadenados de manera tal, que cada uno de ellos evoca inmediatamente a otros y que pasan de modo similar a la imaginación recreadora del fabulador Belisario:

AMELIA (*Entrando, con el segundo plato de comida. Sirve a los Abuelos y a la Mamaé y se sienta*). ¿Los mandingos? ¿En la Parroquia de Miraflores?

MAMAÉ: En la Parroquia de La Mar.

AMELIA: Miraflores, Mamaé.

ABUELA: Está hablando de Tacna, hijita. Antes de que tú nacieras. La Mar. Una barriada de negros y cholos, en las afueras (...) (pág. 92).

Sin embargo, resulta palmario que el personaje Belisario no puede reconstruir mentalmente la totalidad del universo recreado, pues éste incluye momentos muy anteriores a la vida de dicho personaje. Este es el punto en el que recreación, fabulación y evocación se funden, sirviéndose el proceso creador literario de elementos que rebasan la simple transcripción de materiales provenientes de la realidad. Pero este es un punto que enlaza directamente con el tipo de universo representado por el autor de *La señorita de Tacna* y, como veremos enseguida, con la propia implicación de Mario Vargas Llosa en la composición de la obra.

### 3. El universo endógeno de *La señorita de Tacna*: la implicación del autor

Vargas Llosa lleva a cabo, en la composición de su obra, un intento de totalización creadora que, rebasando la concentración inherente al conflicto dramático, se aproxima a la construcción del tipo de universos múltiples y dilatados espacial y temporalmente que son propios de la potencialidad creadora del género novela. Así, en una suerte de organización de carácter concéntrico, el autor reconstruye, en torno a la figura femenina de Mamaé/Elvira (la señorita de Tacna), aspectos de la vida de una familia (de la que forma parte el autor interpuesto, Belisario) y, a través de ésta, fragmentos de la cotidianidad de la clase media peruana durante la última centuria. Dicho universo extiende su duración ficticia, como hemos indicado, a lo largo de varias décadas -de las que se rescatan momentos integrados en la acción dramática-, a la vez que, en el plano espacial, abarca una multiplicidad de lugares imaginarios ambientados en diversos medios urbanos del Perú de Vargas Llosa.

Pero *La señorita de Tacna* no es primordialmente -ni pretende serlo- la recreación escénica de un ineluctable proceso de decadencia económico-social centrado en los miembros de esta familia, por mucho que dicho proceso se transluzca en el desarrollo de la obra. Antes bien, el propio Mario Vargas Llosa, al hacerse presente,

como autor, en el universo que él mismo crea, mediante un complejo conjunto de elementos compositivos e ideológicos, genera por lo mismo una fusión entre lo literario y lo vital.

Así, lo que el autor está creando, en una primera instancia, es una historia de amor. Belisario, trasunto del autor en tanto que creador en sí mismo, lo manifiesta repetidamente:

BELISARIO: ¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé? (pág. 22).

Evidentemente, la cuestión no puede ser tan simple y, de hecho, no lo es. Porque, en realidad, dicha historia de amor se incardina en una temática más compleja, de raigambre neorromántica, que aborda el tratamiento de la materia amorosa en una dimensión predominantemente sentimental:

BELISARIO (*Melancólico*): Una historia romántica, de ésas que ya no suceden, de ésas en las que ya no cree nadie, de ésas que tanto te gustaban, compañero (pág. 32).

Es más, la historia amorosa que teje el autor se manifiesta en forma de intrincada relación, articulándose, no ya a través del consabido triángulo amoroso, tan frecuente en las modalidades de la literatura sentimental; sino, en este caso, mediante un doble triángulo de relaciones entre los personajes: Mamaé/Joaquín/Señora Carlota, de un lado; y, posteriormente, Pedro/Carmen/Mamaé. El personaje de la Señorita (Mamaé) sirve, pues, de nexos entre ambos esquemas compositivos y dota de unidad al desarrollo de la trama amorosa de la obra:

BELISARIO (*Escribiendo muy de prisa*): Te voy a decir una cosa, Mamaé. La señorita de Tacna estaba enamorada de ese señor. Está clarísimo, aunque ella no lo supiera y aunque no se dijera en tus cuentos. Pero en mi historia sí se va a decir (pág. 113).

En realidad, el aplazamiento de las claves que revelan la existencia del segundo triángulo citado -y que el autor explicita en la segunda confesión de Mamaé con el Padre Venancio/Belisario (págs. 136 y 138)- constituye uno de los recursos básicos de la estética compositiva de la obra, que establece, como veremos enseguida, una abierta relación entre ésta y la obra narrativa más reciente de Vargas Llosa.

En efecto, analizando, en un breve pero brillante trabajo, la obra más reciente de nuestro autor, Marina Gálvez ha trazado con nitidez la trayectoria de la estética de Vargas Llosa en sus últimas décadas:

Aunque entre sus narraciones *Pantaleón y las visitadoras* haya sido la primera en introducir una ruptura importante, por la funcionalidad y abundancia del humor, creo que es *La tía Julia y el escribidor* (1977), libro aparentemente intranscendente, la novela que marca un más profundo cambio dentro de la poética narrativa del autor.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Vargas Llosa y la Postmodernidad”, en Marina Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987 (reimp. 1992), pp. 135-144.

Dicha investigadora, que inscribe y explica la última etapa creadora del autor a partir del fenómeno de la Postmodernidad, sitúa en el análisis crítico que Vargas Llosa lleva a cabo en torno a la obra de Flaubert<sup>7</sup> la manifestación teórica de las claves estéticas insertas en *La tía Julia y el escribidor*, texto narrativo con el que aparece estrechamente relacionado, a nuestro juicio, el proceso compositivo llevado a cabo por el autor peruano en el texto dramático de *La señorita de Tacna*:

Es evidente que las reflexiones y juicios de valor que formula Vargas Llosa a propósito de Flaubert y *Madame Bovary* coinciden esencialmente con lo que él ha pretendido hacer en su propia novela. En *La tía Julia...* el escritor maduro en su oficio nos ofrece unas memorias ficcionalizadas.<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, creemos, debe entenderse la utilización de elementos amorios y neorrománticos en el texto dramático que comentamos:

Llosa reivindica para la literatura ciertos temas (de los que él se reconoce especialmente adepto por su acentuada «fijación a lo real») que han sido considerados tradicionalmente como propios de la subliteratura o literatura de masas. Temas que tienen que ver con el melodrama; entre otros, el sexo (p. 20), la violencia (p. 23), lo cursi (p. 26) y en general los propios del folletín o el novelón decimonónico.<sup>9</sup>

Ello otorga sentido a los elementos de explícito erotismo que contiene la acción dramática de *La señorita de Tacna*, tales como el deparado por la siguiente cita:

JOAQUÍN: Tu cuello. Deja que lo bese, que sienta su olor. Así, así. Ahora quiero besarte en las orejas, meter mi lengua en esos niditos tibios, mordisquear esas puntitas rosadas. Por eso te quiero, soldadera. Sabes darme placer (pág. 76).

De igual modo, se justifica la inserción de motivos propiciadores de efectos emocionales, entre ellos, el temor o la perversión, como evidencian los fragmentos siguientes:

BELISARIO: (...) Y, después, la cabalgata de tres días hasta Arequipa, por sierras donde había el peligro de ser asaltadas por los bandoleros. (*Se pone a escribir, entusiasmado.*) Ah, Belisario, y eso es lo que tú criticabas tanto en los escritores regionalistas: el color local y la truculencia (pág. 106).

BELISARIO: La mujer mala... Nunca faltaba en los cuentos. Y muy bien hecho, en las historias románticas debe haber mujeres malas. No tengas miedo, Belisario,

---

<sup>7</sup> Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

<sup>8</sup> Marina Gálvez, *op. cit.*, pág. 141.

<sup>9</sup> Id., pág. 140.

aprende de la Mamaé. Por lo demás ¿el papel no aguanta todo? Que la historia se llene de mujeres malas, son siempre más interesantes (pág. 58).

En el texto ideal cuyo modelo halla Vargas Llosa en Flaubert, ocurren “tantas cosas como en una novela de aventuras -matrimonios, adulterios, viajes, paseos, estafas, enfermedades, espectáculos, un suicidio-”.<sup>10</sup> De igual manera, la acción de *La señorita de Tacna* contiene elementos de anticipación e intriga (las referencias a la carta de Pedro a su esposa, interceptada por Mamaé) que le confieren un ritmo frenético en sus tramos finales, de manera que, más que ante un desenlace dramático, estamos ante un final que sobreviene cuando nos son desveladas las claves de la intriga (pág. 138).

La existencia en esta pieza de un proceso de transposición de aquellas técnicas narrativas que el autor había materializado, como señala Marina Gálvez, de manera especialmente adecuada en *La tía Julia y el escribidor*, aparece confirmada y reforzada desde el interior del propio texto dramático, merced a diversas alusiones intertextuales al universo narrativo de dicha novela. Así, aparece repetidamente mencionado el personaje Pedro Camacho, fabulador (como ahora Belisario) y creador de universos narrativos destinados al serial radiofónico y enteramente estructurados, por lo mismo, mediante recursos folletinescos y melodramáticos que constituyen uno de los dos géneros, propios de la subliteratura, que entran a formar parte de *La tía Julia y el escribidor*:

*Su voz queda apagada por el radioteatro que está tratando de escuchar la Abuela, sentada en la salita, con la cabeza pegada al aparato de radio en el que un locutor anuncia el final del episodio del día, una radionovela de Pedro Camacho (pág. 35)*

AGUSTÍN: ¿Damascos de Locumba? ¿El mosto de los mandingos? ¿De qué hablas, Mamaé?

CÉSAR: Algo que habrá oído en los radioteatros de Pedro Camacho.

ABUELA: Cosas de su infancia, como siempre (pág. 122).

La segunda de estas citas nos sitúa en una dimensión enteramente peculiar del universo dramático de la obra: la difuminación de fronteras entre la literatura y la vida (nuestra protagonista confunde sus vivencias con las de los personajes de radionovela), hecho que hace de dicho universo una parte del universo imaginario completo construido -con la coherencia que sólo alcanzan los genios en la madurez de su creación- por Vargas Llosa a lo largo de toda su *obra*.

Se trata, además, de un universo cada vez más vuelto hacia el ámbito de lo literario, de carácter progresivamente intra-artístico, en donde abundan las referencias a poetas (Federico Barreto) y novelistas (Xavier de Montepin), cuya existencia -real o imaginaria- viene reforzada por el hecho de que los personajes leen y recitan versos, fundiendo parcialmente la literatura con su propia vida. Vargas Llosa es, así, víctima voluntaria y consciente de una suerte de *bovarismo* perfectamente explicable si se considera la importancia de su ya citado texto analítico de la obra de Flaubert.

Como creación artística fuertemente transida de intra-referencialidad, *La*

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*

*señorita de Tacna* contiene una teorización sobre la naturaleza y objeto de la creación literaria. Vargas Llosa manifiesta en la obra su posición estética, claramente contraria a la trascendentalización del proceso creador:

BELISARIO: (...) ¡Abajo la conciencia crítica! ¡Me cago en tu conciencia crítica, Belisario! Sólo sirve para estreñirte, castrarte, frustrarte. ¡Fuera de aquí, conciencia crítica! ¡Fuera, hija de puta, reina de los escritores estreñidos! (pág. 33).

Por contra, el autor delimita de la siguiente manera la auténtica naturaleza del acto creador literario:

BELISARIO: (...) Al final, te morirás sin haber escrito lo que realmente querías escribir. Mira, puede ser una definición (*Anotando*): escritor es aquel que escribe, no lo que quiere escribir -ése es el hombre normal- sino lo que sus demonios quieren (pág. 114).

La creación literaria, especie singular de conjuro de los propios fantasmas y de indagación en el propio ser del autor, acaba por construir universos no del todo reales ni del todo literarios, antes bien, mixtos de vida y literatura, recreados, a partes iguales, por la memoria y por la imaginación del autor:

BELISARIO: (...) Nunca dejará de maravillarte ese extraño nacimiento que tienen las historias. Se van armando con cosas que uno cree haber olvidado y que la memoria rescata el día menos pensado sólo para que la imaginación las traicione. (...) 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 (pág. 146).

De este modo, si *La tía Julia y el escribidor* constituía el más acabado ejemplo de aplicación práctica de la concepción novelística que Vargas Llosa había elaborado y explicitado a partir de su análisis de la obra de Flaubert, *La señorita de Tacna* viene a significar, no sólo -según hemos defendido- la transposición de las técnicas compositivas de aquella novela al campo de la creación dramática, sino también la materialización de las concepciones literarias propias de nuestro autor.

Más aún, la correspondencia entre ambas obras halla su prolongación en la común ficcionalización del propio Mario Vargas Llosa en sus respectivos personajes centrales. Así, mientras en la novela el autor se transmuta en Marito, en el drama queda transfigurado en el personaje/función Belisario. Uno y otro *alter ego* abandonaron su inicial dedicación al derecho por el amor a una vocación literaria y fabuladora que llegó a sobrepasar a cualquier otro orden de razones. Y, si en *La tía Julia...* asistimos a la novelización, con base biográfica, de la iniciación literaria (también sentimental) de Mario Vargas Llosa, en *La señorita de Tacna* hallamos la posible explicación del origen de su dedicación a la actividad que constituye la base de su teoría estética, esto es, fabular o crear y contar historias:

BELISARIO: (...) ¿Por qué me dio por contar tu historia? Pues has de saber que, en vez de abogado, diplomático o poeta, resulté dedicándome a este oficio que a lo mejor aprendí de ti: contar cuentos. Mira: tal vez sea por eso: para pagar una deuda (pág. 146).

Dos testimonios deben ser añadidos todavía a lo que venimos diciendo. Así, de manera significativa, el autor coloca al frente de *La tía Julia y el escribidor* una cita de Salvador Elizondo que comienza:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía...<sup>11</sup>

En correspondencia, hallamos que, en *La señorita de Tacna*, es el propio Mario/Marito/Belisario el que, ahora dramatizado, se ficcionaliza y presenta a sí mismo en actitud de novelar, objetivando/literaturizando el propio acto de su actividad creadora habitual:

BELISARIO: (...) No eres capaz de escribirla, Belisario. No sabes escribir, te has pasado la vida escribiendo y cada vez es peor. ¿Por qué, abuelito? Un médico, después de extraer cincuenta apéndices y tajar doscientas amígdalas y de trepanar mil cráneos ya hace esas cosas como jugando ¿no es cierto? ¿Por qué, entonces, después de escribir cincuenta o cien historias sigue siendo tan difícil, tan imposible, como la primera vez? (pág. 47).

Tenemos, en conclusión, que la novela se convierte, así, en referente del teatro, mientras que, por su parte, el drama deviene metaliteratura.

Mario Vargas Llosa, Marito, viene al teatro y realiza así su aportación al lenguaje específico de este género -desde la coherencia de una enriquecedora evolución, meritoriamente desarrollada en el campo de su propia obra narrativa anterior-, aportación que se manifiesta temáticamente en la referencialidad esencialmente narrativa de la creación dramática llevada a cabo a partir, precisamente, de los presupuestos formales propios del género narrativo.

---

<sup>11</sup> Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pág. 7.