

Rosemary Geisdorfer Feal

La ficción como tema: La trilogía dramática de Mario Vargas Llosa

Siguiendo una tradición pirandelliana, Mario Vargas Llosa pone de relieve en sus obras *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *La Chunga* (1986)¹ el proceso mismo de la creación literaria, quebrando así la ilusión de la verosimilitud teatral o novelística. Aunque esta técnica encaja dentro del esquema del metateatro moderno, la originalidad de Vargas Llosa en sus dos primeras piezas radica en su empleo de un protagonista-escritor que intenta articular en forma de novela lo que se representa en escena. En *La Chunga*, se presentan múltiples versiones del mismo asunto, de modo que el espectador se ve obligado a distinguir la verdad de la fantasía, o, más bien, a crear su propia versión de los hechos.

En *La señorita de Tacna* existen dos espacios dramáticos: el cuarto de trabajo del escritor Belisario en 1980 y la casa de los abuelos de los años cincuenta. Este segundo decorado está subordinado al primero, siendo el cuarto de trabajo el sitio donde Belisario, además de escribir, "se confiesa a sí mismo y dialoga con sus fantasmas" (16), como se indica en las acotaciones. Desprovista de esta dimensión —o sea, los comentarios del novelista respecto a la historia que pretende contar— *La señorita de Tacna* no sería más que un melodrama familiar. Representado como tal triunfó en el año 1981 en Perú, según una reseña de Wolfgang Luchting, quien justifica la omisión de este material.² En cambio, escribe Sharon Magnarelli, la representación mexicana de 1983, fiel al texto original de Vargas Llosa, llegó a confundir al público que no comprendía los cambios abruptos de personajes

¹ Vargas Llosa, *La señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral, 1981); *Kathie y el hipopótamo* (Barcelona: Seix Barral, 1983); *La Chunga* (Barcelona: Seix Barral, 1986). Las indicaciones de página se darán entre paréntesis en el texto.

² Luchting, "The Usual and Some Better Shows: Peruvian Theatre in 1981", *Latin American Theatre Review*, 15 (Spring 1982), 59-60.

y tiempo correspondientes a la actividad mental del escritor Belisario.³ Pero si analizamos *La señorita de Tacna* atentos a lo que nos dice respecto al proceso de novelar, se convierte en obra teórica para ser leída, cuyo prólogo "Las mentiras verdaderas" establece la esencia de la literatura para Vargas Llosa.

Una tensión básica en *La señorita de Tacna* se centra en la figura del escritor Belisario, que tiene entre cuarenta y cincuenta años y aparenta ser "un hombre sin recursos, descuidado, de vida desordenada" (17). Belisario quiere contar una historia amorosa de la Mamaé, un personaje familiar, pero sus frustraciones al tratar de escribir le llevan al borde de la crisis; se cree autor fracasado, incapaz de hacer lo que se propone. Dirigiéndose a sí mismo, dice: "¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? Voy a escribir o qué. El comienzo es siempre lo peor, lo más difícil, cuando las dudas y la sensación de impotencia son más paralizantes" (23). El "o qué" —la historia que se interpone— cobra más importancia que las aventuras melodramáticas de la joven Mamaé, que originalmente quería contar el escritor. Por consiguiente, la historia de amor parece contarse sola, ya que está dramatizada en escena en forma de recuerdos o fantasías de Belisario. En cambio, éste en sus monólogos relata la historia de cómo contar: revela sus frustraciones, se alegra de sus triunfos y sobre todo se esfuerza por dar orden y significado a los fragmentos inconexos que va recordando o inventando sobre la Mamaé.

Belisario da una definición del escritor: "aquel que escribe, no lo que quiere escribir —éste es el hombre normal— sino lo que sus demonios quieren" (114), definición que corresponde a las ideas expuestas por Vargas Llosa en numerosas ocasiones. *La señorita de Tacna* en su totalidad se presenta como la materia prima que trabaja el autor-artesano: la obra no es más que las anécdotas y las fantasías animadas por la voz del personaje-escritor, quien aparentemente mueve el mundo dramático a medida que compone su texto.

El papel de Belisario es, por lo tanto, muy complejo, como señala Lucía Garavito en su análisis de la estructura de los personajes y receptores en la obra.⁴ Belisario actúa a la vez como protagonista, como el supuesto autor y lector de una historia que se va escribiendo y como espectador de sus propios recuerdos que dramatizan otros personajes. Más aún, Belisario se disfraza de personaje —como también lo hace el radionovelistas Pedro

³ Magnarelli, "The Spring 1983 Theatre Season in Mexico", *Latin American Theatre Review*, 17 (Fall, 1983), 72.

⁴ Garavito, "La señorita de Tacna o la escritura de una lectura", *Latin American Theatre Review*, 16 (Fall, 1982), 3-14.

Camacho en *La tía Julia y el escribidor*— para meterse dentro de la piel de sus criaturas.⁵ Así se apropia del papel del Padre Venancio que oye las confesiones de la Mamaé. Este disfraz puede verse como un mecanismo para encubrir la figura frágil del escritor, siempre al borde del fracaso; pero también constituye una manera burlona de santificar al personaje-autor, de hacerle sacerdote de la literatura, papel que corresponde muy bien a la actitud de la sociedad moderna hacia un novelista de la talla de Mario Vargas Llosa.

Otro papel que representa Belisario es el del joven que confiesa su vocación literaria a la familia. Su tío Agustín le pregunta: "¿Y para qué crees que has nacido, Belisario?", y responde él: "Para ser poeta, tío". El tío: "No me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Creí que me ibas a decir que eras maricón [...] Poeta es menos grave, después de todo" (124). Aquí Belisario encarna al mismo tiempo la figura del poeta (su sueño de juventud), del novelista (sus esfuerzos por transformar la historia de Mamaé en ficción) y del actor en una obra de teatro que dramatiza el proceso de hacerse escritor. Y este poeta que escribe historias en cuanto personaje de un drama pretende, como Huidobro, ser un pequeño dios por medio de la creación artística. Tal anhelo va acompañado de un temor que se basa en gran medida en el juicio desdeñoso de sus familiares y que llega a lo más íntimo de su ser cuando el tío Agustín compara la condición de poeta a la de homosexual.

La lucha del escritor por salir adelante con su obra se manifiesta con más intensidad en la obra posterior, *Kathie y el hipopótamo*, en que el proceso de crear mentiras o ficciones es ya el tema predominante del drama. Los protagonistas son Santiago Zavala, nombre que procede de *Conversación en la Catedral*,⁶ y Kathie Kennety, una señora rica en París, que le paga al joven Santiago para que transforme sus memorias de un viaje en libro, algo que el propio Vargas Llosa había hecho durante su primera estancia en la capital francesa, según su primera mujer Julia Urquidí.⁷ Santiago

⁵ Escribe Sandra Boschetto: "The play is not just about reading and writing, and the writing of a reading. It is primarily about the *acting out* of readings, of writings of stories". "Metaliterature and the Representation of Writing in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*", *Discurso Literario*, 3 (1986), 345.

⁶ Vargas Llosa comenta la reaparición de este personaje: "yo necesitaba un personaje que de pronto descubrí tenía las características de Santiago Zavala, que era lo que bien podía ser Santiago Zavala diez o quince años después de la historia ésa, un hombre que además había elegido la frustración...", "Maestro de las voces". Entrevista con Vargas Llosa en *Espejo de escritores*, ed. Reina Roffé (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1985), p. 163.

⁷ Véase el libro de Julia Urquidí, *Lo que Varguitas no dijo* (La Paz: Khana Cruz, 1983).

y su patrona intentan componer juntos el libro de aventuras, pero terminan dejando que triunfen sus fantasías y que éstas eclipsen por completo la historia trivial del viaje de Kathie. Aparecen por tanto otros personajes, ya supuestamente reales como Ana de Zavala (mujer de Santiago) o puramente imaginarios, como Juan, marido de Kathie. A su vez Kathie se transforma en Adèle, amante de Santiago en su papel de Víctor Hugo. Para colmo, Kathie le da a Santiago el nombre de Mark Griffin, el cual Ana también emplea a veces, y asimismo se nos dice que Kathie Kennety es un seudónimo que ella se ha inventado porque "los nombres de peruanos no parecen de escritores" (35).

Dice Vargas Llosa que "el asunto profundo de *Kathie y el hipopótamo* es, acaso, la naturaleza del teatro en particular y la de la ficción en general" (21); la razón de ser de la ficción es permitirnos "tramposamente completar las insuficiencias de la vida, ensanchar las fronteras asfixiantes de nuestra condición y acceder a mundos más ricos o más sórdidos o más intensos" (10). Mas, paradójicamente, la estructura dramática de esta obra impide que el espectador se sumerja en la ficción que exaltan Vargas Llosa y sus personajes, ya que el drama constituye la anatomía del nacimiento de una obra literaria. *Kathie y el hipopótamo* se centra ya completamente en la figura del escritor, aquí descrito con el conocido nombre de "escribidor".⁸ Santiago Zavala transforma el sencillo lenguaje hablado de Kathie en fórmulas que pertenecen a la sub-literatura, a la novela rosa con su típica cursilería. Dice Kathie: "En eso, quién sabe de dónde, se me apareció un tipo. No pude ni gritar. ¡Qué miedo!" Y escribe Santiago: "Una figura masculina, de chilaba roja y turbante blanco, surge repentinamente ante mí, como segregada por el aire caliente del desierto o por la historia egipcia... ¿Debo correr, pedir auxilio, llorar?" (29). Santiago escribe a base de lo que le cuenta Kathie, quien en última instancia tiene el derecho a rechazar el producto si no le agrada, igual que el público lector. Kathie funciona como originadora del texto y como lectora del mismo, mientras Santiago, inicialmente receptor o narratario de las historias verbales de ella, luego las convierte a su mada en literatura. El escritor reconoce que la redacción del libro es una farsa; el valor de las sesiones proviene del mundo imaginario

⁸ Varguitas, el protagonista de los capítulos autobiográficos de *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral, 1977), padece de muchos de los conflictos que muestran Belisario y Santiago Zavala. El otro escribidor —Pedro Camacho— es sobre todo una figura ridícula y degradada. Véase, entre otros, José Miguel Oviedo, "La tía Julia y el escribidor, or the Coded Self-Portrait", en *Mario Vargas Llosa: A Collection of Critical Essays*, ed. Charles Rossman y Alan Warren Friedman (Austin: University of Texas Press, 1978), pp. 166-181.

que la señora y su escriba convocan a medida que trabajan, excluyendo la historia trivial.

Juan, el marido imaginario de Kathie, se entromete. Es experto en *surfing*, además de mujeriego incorregible. Sus triunfos en la fálca tabla representan un deseo de conquistar las olas para no perderse en ellas: "Entro al agua despacito, deslizándome, burlando las olas[...] Me monto sobre la tabla [...] me encojo, me estiro [...] ¡A mí no me tumbas tú, olita!" (58-59). Juan exalta también su libertad, burlándose de su mujer: "Te mueres de celos de todas las chicas que se me acercan. Porque las tengo aquí, por decenas, por centenar. En Lima, en Hawai, en Australia, en Sudáfrica". A lo que responde Kathie: "Es verdad. Pierden la cabeza porque un estúpido sabe hacer equilibrio sobre una tabla" (112). ¿No podría ser la tabla símbolo de la literatura en el mundo moderno, en el que un escritor famoso se ve como estrella con un público que lo adora y le exige cierta conducta? Pero a esta glorificación del campeón se contraponen su degradación —que él mismo se busca, desde luego— cuando Kathie le informa que lo ha engañado con sus amigos y hasta con su hermano Abel. Entonces Juan se da cuenta de su verdadero fracaso, según expresa en una suerte de mono-diálogo: "Puedes ganar todos los campeonatos de tabla, bajar las olas más asesinas. ¿De qué te servirá? Estos cuernos seguirán aquí, firmes como rocas, hasta que te mueras. Y después de muerto seguirás siendo cornudo, Johnny" (131). Él le ruega a Kathie que le ayude a pegarse el tiro final. Poco valen los triunfos de campeón cuando su vida íntima se viene abajo de acuerdo con el código masculino de valores. No olvidemos que esta fantasía —aunque atribuible en última instancia a Kathie— responde al temor del hombre de que su conducta, si la adopta la mujer, pueda volverse contra él hasta el punto de destruirlo. A la fantasía, entonces, se incorpora un auto-castigo. Esto es, un castigo que Kathie le adjudica.

Volvamos a Santiago, cuyo mundo fantástico corre parejas con el de Kathie. Por un lado, Santiago le expone a su mujer, Ana, los valores del amor-solidaridad, en que "el sexo es apenas un ingrediente entre los otros y ni siquiera el más importante. El amor-solidaridad se basa en la comprensión mutua [...] en la identidad espiritual, intelectual y moral" (66). Pero por otro lado, se convierte en su fantasía en una especie de Víctor Hugo mítico a quien le dice su amante Adèle: "¡Eres una maravilla de la naturaleza! [...] ¡Eres insaciable, incansable, insuperable!" (98-99). Igual que Juan, Santiago siente en su fantasía la necesidad de satisfacer su apetito sexual con un harén de mujeres. Y como Juan, Santiago tiene que sufrir la furia de la mujer, Kathie en su papel de Adèle le dice: "Te pasas el día

diciéndome que me quieres, que te mueres por mí, pero a la hora de la verdad [...] psst... te desinflas como un globo con huecos" (107). Acusándole de impotente, Adèle afirma que el amor-pasión es lo único que verdaderamente atrae a las mujeres. Pero Santiago sería impotente no sólo en el sentido sexual sino como escritor; así se acusa a sí mismo: "¿Qué pasó con esos libros que no escribiste?" (125); "¿Qué pasó con esas proezas intelectuales, sociales, sexuales que nunca realizaste?" (126). Las voces de Adèle y Ana se unen para colmarlo de insultos. Santiago se defiende diciendo: "Me casé con la mujer que no debía. [...] Me casé con una infeliz que me frustró, que me fregó, que me castró" (126). A la mujer se le atribuye entonces el poder de controlar el destino del hombre —tanto el artístico como el sexual.

También el escritor en escena proyecta su fracaso literario sobre la mujer que le paga por escribir sus memorias: "no he olvidado que eres la patrona [...] escritora imaginaria, cacógrafa. Te odio" (76). Una vez más, se puede ver que el que pronuncia las palabras recriminadoras las dirige a sí mismo más que al interlocutor. De la autobiografía de *La tía Julia y el escribidor* se pasa a la cacografía de *Kathie y el hipopótamo*, título que parodia al de la novela. Como le dice Kathie a Santiago: "Eres puro bluff [...] pura pinta, un hipopótamo que parece terrorífico pero que sólo come pajaritos" (107). El escritor manifiesta, pues, a través de sus fantasías y las de Kathie, la co-autora, sus temores de no ser más que un escribidor, como Pedro Camacho, impotente en todas las esferas de la vida (profesional e íntima); pero al mismo tiempo expresa a través de Juan y su *alter ego* Víctor Hugo sus deseos de ser un campeón y un conquistador. Como la sombra de la Mamaé en *La señorita de Tacna*, la figura de Kathie ayuda al escribidor a hacerse escritor, no ya componiendo un libro de memorias sino participando en el rico mundo de la fantasía que los personajes femeninos animan. Al final de los dos dramas, el escritor se reconcilia con su musa agradeciéndole su inspiración, como hace Belisario con la Mamaé, que él mismo resucitó del olvido: "¿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" (146). Y Santiago se reconcilia con Kathie, de quien se burlaba al principio: "Me reía y creía venir aquí cada día, ese par de horas, por los soles que me pagaba. Pero ya no es verdad. La verdad es que desde hace tiempo el juego también me gusta y que estas dos horitas, de mentiras que se vuelven verdades, de verdades que son mentiras, también me ayudan a soportar mejor las demás horas del

día" (141). Análogamente, Vargas Llosa dedica *La tía Julia y el escribidor* a su primera esposa: "A Julia Urquidí Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela" (7).

Es también una mujer quien suscita la invención de ficciones en *La Chunga* —o mejor dicho, dos mujeres. Una es la que da título a la obra, la dueña de un bar donde se reúnen los cuatro "inconquistables", y la otra es Meche, una bellísima joven que desapareció después de haber pasado una noche con la Chunga. Meche sirve como objeto de intercambio: al principio, en broma, el Mono le dice a Josefino, el cual trajo a la chica al bar de la Chunga: "Tendrás que dejarme en prenda a Mechita por todo lo que vas a perder, Josefino", y responde éste: "¿Por cuánto crees que podría empeñar a esta muñeca, Chunguita?" (26). Más adelante la broma se vuelve realidad cuando la Chunga da tres mil soles a Josefino para que le preste la muchacha por una noche. Uno de los amigos, José, comenta: "Putá, se la está vendiendo, ni más ni menos" (44). Este comentario no sorprende, puesto que la Chunga misma le había advertido a Meche que Josefino la haría trabajar en la Casa Verde, famoso prostíbulo (que aparece ya en la gran novela de Vargas Llosa del mismo título). Lejos de ofender a Josefino, estos comentarios le halagan, como muestra del buen ojo que tiene para escoger a las mujeres más deseables. Según dice Josefino: "No sabré otras cosas, pero enseñarle a una chica que lo que Dios le dio es un número premiado de la lotería, eso sí lo sé. Yo he hecho ganar fortunas a la Casa Verde llevándole mujeres" (108).

Meche, por tanto, representa una típica fantasía masculina; una mujer que sólo existe para provocar y satisfacer los deseos de los hombres; una encarnación de la sexualidad que la subyuga al hombre, haciéndola su esclava. En este sentido, la Chunga desempeña un papel masculinizado: los inconquistables la acusan de "marimacho" y, al dar los tres mil soles por Meche, imita la conducta masculina respecto a la compra-venta de la sexualidad. Sin embargo, es importante señalar que la Chunga, igual que Kathie Kennety y Mamaé, actúa motivada por las fantasías de los protagonistas masculinos, quienes inventan sus propias realidades. La Chunga se niega a contar lo que sucedió con Meche aquella noche, tras la cual desaparece la joven. Los inconquistables imaginan las posibles escenas: estas creaciones mentales constituyen gran parte de la acción del drama, tal como ocurre en las dos primeras obras de la trilogía. José, por ejemplo, inventa una relación homosexual entre las dos mujeres, donde la Chunga recuerda a Josefino cuando le dice ella a Meche: "Eres mi esclava. [...] Repite: Soy tu esclava [...] y ahora quiero ser tu puta" (60). Lituma inventa una his-

toria en que la Chunga, ahora su alcahueta, acepta los tres mil soles para entregarle a él la muchacha, una vez más objeto de venta. El Mono recrea una fantasía sexual en que la Chunga y Meche le azotan como castigo por haber violado a una niña, pero con una importante variación: "Se la metí por el chiquito, ¿no te das cuenta? Ella quedó intacta de donde importa. Ni un rasguño, su marido pudo romperla la noche de bodas. Es una diferencia importantísima" (92). La mujer es siempre objeto del que se puede apropiarse impunemente el hombre, pero el Mono con todo tiene cuidado de respetar lo que para los otros hombres constituye el honor femenino: la virginidad. Mas este mundo creado por los hombres se vuelve también contra ellos: los inconquistables no paran de compararse unos con otros en cuanto a la proeza sexual, comparación que conduce a inquietudes, preocupaciones y las inevitables acusaciones de homosexualidad. Los inconquistables se han exiliado en el mundo masculino donde las únicas mujeres que logran penetrar de alguna forma en su círculo cerrado son o prostitutas o marimachos.

Hay una fantasía en *La Chunga* que permite otro tipo de desenlace; pero, significativamente, no corresponde a ninguno de los inconquistables, sino que se presenta como una escena autónoma no vinculada a la imaginación de los protagonistas masculinos. Es aquí donde se forma una alianza entre Chunga y Meche. La Chunga le aconseja a la joven que deje a Josefino y que se valga de sí misma para salir adelante en la vida. Es decir, que abandone su adhesión a los valores masculinos y que renuncie a la dominación del hombre. La Chunga le dice: "No te enamores. Eso distrae y la mujer que se distrae, se friega. Que se enamoren de ti, ellos. Tú no, nunca" (103). Para ganar su libertad, Meche tendría que disociarse del amor, una actitud curiosamente formulada según el modelo masculino —tal como se presenta en la novela— que opone la libertad al amor. La última fantasía respecto a la Chunga y Meche corresponde a Josefino, quien, de acuerdo con su carácter, le propone a la Chunga que los dos establezcan un burdel, propuesta que rechaza la Chunga. Josefino empieza a amenazar a la Chunga, quien se ha vuelto invisible al desplazarse de la escena para sentarse cerca de Meche. Josefino revela que la Chunga nació en la Casa Verde; la obliga imaginariamente a arrodillarse y cumplir con sus deseos sexuales. La humillación a que Josefino la somete constituye, entonces, una fantasía de segundo grado, pues se trata de una escena imaginaria de la que la Chunga, además, se ha ausentado físicamente.

Josefino, el inconquistable, nunca llega a dominar a la Chunga, la única mujer capaz de desafiarle. A menos que Meche también sea capaz de ello,

como se insinúa en las últimas palabras de la Chunga: "Anda, piensa, decídetete y haz lo que te parezca. Pero, sobre todo, si te vas, nunca se te ocurra decirme ni escribirme ni hacerme saber dónde estás" (115). La desaparición de Meche no llega a aclararse, pero se oye la voz de la Chunga al terminar la obra: "Hasta mañana, Mechita" (117). En última instancia, es la Chunga quien maneja la historia de Meche. Si ella sabe el destino de la joven, no lo revela; si le dice "Hasta mañana", es porque sigue el nexo entre las mujeres en la imaginación de la Chunga. Los inconquistables se ven forzados a crear historias porque no logran arrancar la verdad de la Chunga. Al mismo tiempo, se implica que la Chunga también desconoce la historia completa de Meche y por tanto se dedica a fantasear como los inconquistables. Meche, cuyo aspecto físico provocó tantas manifestaciones de deseo en quien la veía, ahora pasa a ser fantasma, musa invisible que da lugar al proceso mismo de contar mentiras y verdades.

Es interesante notar, por último, que Vargas Llosa estructura su novela reciente, *Historia de Mayta* (1984), en torno a un personaje-escritor, quien transforma en literatura los datos que recoge sobre un revolucionario fracasado, inventando lo que no sabe o cambiando la historia para que resulte más creíble. Pero en el caso de las obras de teatro, la dramatización del proceso creador paradójicamente da como resultado una especie de anti-historia. En *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*, las dos obras funcionan como el espejo en que el escritor insatisfecho se contempla, ya para enaltecerse, ya para degradarse. En *La Chunga*, los personajes masculinos, como cuentistas o escritores, inventan ficciones, pero nunca llegan a saber la verdad que tanto anhelaban descubrir. Todos estos escritores-actores en escena son un simulacro que en realidad no nos acerca más al dramaturgo-novelistas Mario Vargas Llosa, sino que constituye una barrera —o si se prefiere, una máscara— tras la cual se desarrolla el proceso creador, proceso siempre indescifrable para el público.