



**LA SEÑORITA DE TACNA (1981) DE MARIO VARGAS LLOSA
O LA POÉTICA DE LA NOSTALGIA.**

María-Elvira Luna-Escudero-Alie (Perú)

El teatro de MVLL es, de acuerdo al mexicano Enrique Azúa Alatorre, aseveración que compartimos; un “teatro total”; que busca dibujar un mundo completo, válido en sí mismo, y por ello, no es fácil llevar a los escenarios las obras de Vargas Llosa.¹

Las obras de teatro de Vargas Llosa han sido consideradas por algunos críticos y especialistas en teatro, como carentes de acción dramática. Esta supuesta carencia o apariencia de carencia de acción dramática, afirmación discutible, es una característica que las obras de MVLL compartirían por ejemplo, con las del gran cuentista y dramaturgo ruso Antón Chéjov. Precisamente es Chéjov el dramaturgo con el que, a mi modo de ver, y de acuerdo a declaraciones del propio Vargas Llosa, éste tendría más afinidades estéticas e incluso éticas. En cualquier caso, y aun aceptando que casi no hubiera acción dramática en las obras de MVLL y en las de Chéjov, cuestión debatible a todas luces, esto no debería de ninguna manera verse bajo un cariz negativo, como si se tratase de una característica indeseable o ineficaz en el mundo dramático.

Puestos a seguir buscando influencias en los dramas de Vargas Llosa, podríamos hablar además del impacto de Chéjov, del de Arthur Miller (1915-2005), en concreto en la penúltima obra de teatro publicada de Vargas Llosa: *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996). Alicia, la protagonista suicida de esta obra de MVLL, nos evoca de inmediato a Irina Prozorova, de *Las tres hermanas* (1900) de Chéjov, y su perpetuo sueño de regresar al espacio de su nostalgia: Moscú, su idealizada ciudad La profunda melancolía de Karen, en la obra de Miller: *El último yankee* (1993) nos parece análoga a la de la pintora suicida Alicia (de *Ojos bonitos...*) y a la perenne tristeza de Mamaé. Por otro lado, la pulcra y puritana Mamaé en *La señorita de Tacna*, e incluso su rival, “la mujer mala”: la sensual Carlota, nos recuerdan a la turbulenta pero no por eso menos adorable Blanche en *Un travía llamado deseo* (1947), de Tennessee Williams (1911-1983). Y en *La Chunga* (1986), también de MVLL, podríamos asimismo mencionar la influencia de

¹ Azúa Alatorre, Enrique. **El teatro de Vargas Llosa: suma de una teoría literaria.** En: Forgues, Roland, Editor. *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político.* Lima: Editorial Minerva, 2001.

Chéjov, y la de Tennessee Williams, en cuanto al aspecto psicológico de los personajes y los diálogos que tienen Los inconquistables de *La Chunga*.

El clima de ambigüedad y las técnicas narrativas tan diversas y presentes en las novelas de MVLI, están reflejados también en su obra dramática, en concreto en la que nos ocupamos ahora: "*La señorita de Tacna*".

La señorita de Tacna es una pieza teatral en dos actos en la cual hay varios planos espacio-temporales, incluso algunos tan alejados del presente como las referencias históricas a la Guerra con Chile o Guerra del Pacífico, y a la esclavitud de la raza negra en el Perú.

Los espacios reales o mentales que distinguimos en la obra son varios también: Lima, Chile, Arequipa, Tacna, Bolivia.

La nostalgia para efectos de este texto es el ámbito desde el cual una Mamaé o señorita de Tacna recobrada por la memoria de Belisario, aprendiz de escritor y sobrino-nieto de Mamaé, reformula su pasado. En *La señorita de Tacna*", esta primera obra de teatro publicada de Vargas Llosa: vemos claramente cómo la familia de la Mamaé va descendiendo de una clase media-alta a casi la indigencia. Es interesante recalcar que esta debacle socio-económica que sufre la familia de Mamaé no tiene su correlato en un detrimento de su orgullo de clase. En efecto, los prejuicios sociales perpetuados por generaciones contra las clases sociales y razas, consideradas por ellos inferiores, se mantienen intactos.

En un país tan heterogéneo como el Perú, la diferencia entre las clases sociales es palpable en cada instancia de la vida y MVLI, maestro del diálogo en sus novelas y cuentos, también nos presenta en su obra dramática una clara diferenciación entre las clases sociales a través de los parlamentos destinados a sus personajes. MVLI emplea de manera efectiva y crucial el diálogo para caracterizar la idiosincrasia de los personajes, para mostrar a qué clase social pertenecen, para conocer ciertos aspectos variados de la ambigua personalidad de estos interesantes personajes que son mucho más complejos de lo que parecen.

Como señala el propio Vargas Llosa en la introducción de su drama, los temas principales de esta pieza son: la vejez, la soledad, la familia, el orgullo, los prejuicios sociales, etc. Sin embargo, si hemos de buscar un eje central que unifique cual columna vertebral los demás temas, concluiremos que la pregunta: ¿Cómo y por qué surgen las historias?, interrogante que se plantea MVLI en esta obra, es en efecto una pregunta centralizadora y fundamental. Para subrayar la importancia que el autor le otorga a este interrogante cargado de ribetes filosóficos, MVLI crea el personaje de Belisario; aprendiz de escritor.

En efecto, Belisario, el sobrino-nieto de Mamaé, aquel que solía oír embelesado, cuando era pequeño, las historias familiares narradas por su tía-abuela, intentará crear una historia de amor usando el rico material proveniente de las canteras de su historia familiar y añadiéndole a éste, el fruto de su inquieta imaginación.

Belisario en tanto el narrador -casi omnisciente- de la obra, es el único personaje que se mueve en el plano temporal correspondiente al presente de la obra que es un día de 1980. Sus recuerdos reales y ficticios suceden en diferentes planos temporales y evocan diferentes momentos históricos, por ejemplo: La guerra con Chile (1879-1884) que es el trasfondo histórico, el último día de la Mamaé que ocurre en 1950, otro plano temporal de la obra es el de los años de juventud de Mamaé, de cuando estuvo a punto de casarse con Joaquín, el oficial chileno. Las diversas vestimentas de los personajes señalan en la obra que se trata de diferentes tiempos. Belisario evoca esos niveles temporales a través de sus propia imaginación, de ‘flash-backs’, y ‘flash-forwards’.

Entre los interesantes recuerdos que comparte Mamaé con su sobrino-nieto Belisario, destaca el de la fiesta de carnaval de su juventud. En esta fiesta ella baila con un joven negro que esconde sus características raciales y socio-económicas tras un disfraz que le cubre totalmente el rostro. En ese espacio-tiempo carnavalesco del que habla Bahktin, se anulan las categorías sociales, y también la identidad personal, el tiempo no existe; se detiene, es un tiempo de excepción, un paréntesis en el transcurrir (lineal) del tiempo regular. Este tiempo congelado del carnaval que Mamaé jamás olvidará, acompañará sus fantasías eróticas al asociar a la “mujer mala”; a Carlota con la india castigada, y con las celebraciones y bailes de la cultura negra en el barrio paupérrimo de La Mar, el barrio de “los cholos y los negros”. Es en dicho barrio marginal precisamente que Carlota y el oficial chileno; novio de Mamaé, realizan sus encuentros eróticos ilícitos.

Además de los temas destacados por MVLI en el prólogo de su obra, hay otros tópicos también resaltantes en “*La señorita de Tacna*”. como por ejemplo, el de los amores frustrados, tema que también encontramos con frecuencia en las novelas de MVLI. Este tema es presentado en “*La señorita de Tacna*,” como una suerte de poética del fracaso. El tópico del amor frustrado en las obras de teatro de MVLI tiene un giro muy interesante porque a diferencia de lo que ocurre en las novelas de MVLI, -exceptuando *Travesuras de la niña mala* (2007), y quizás *La fiesta del chivo* (2002)-, los personajes femeninos son los protagonistas de estas historias de amores frustrados. Estos personajes de los dramas de MVLI, nos traen a la memoria por ejemplo y salvando las distancias cronológica, cultural, y lingüística, a la *Madame Bovary* de Flaubert, escritor tan admirado por MVLI (véase *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, 1975), y también a la inolvidable *Ana Karenina* (1875-77 de León Tolstoy).

Es crucial insistir también en al tema de la ficción dentro de la ficción en las obras de MVLI. De hecho, las seis obras de teatro de MVLI, tratan del tema de la ficción dentro de la ficción, y por tanto podemos hablar de un meta-teatro, como lo hace Oscar Rivera-Rodas en su libro: *El meta-teatro y la dramática de Vargas Llosa.- Hacia una poética del espectador* (1992). Rivera-Rodas analiza tres de las seis obras de MVLI, las tres primeras: *La señorita...*, *Kathie y*, y *La Chunga*. Pero la reflexión sobre cómo se construye una obra de arte, y el tema de la ficción dentro de la ficción, se haya presente en las seis obras de Vargas Llosa, porque es una de las obsesiones o “demonios” personales que siguen asaltándolo. En algunas novelas de MVLI constatamos también esta preocupación filosófica de indagar sobre los orígenes de la

ficción, por ejemplo en *La tía Julia y el escribidor*, *Los cuadernos de Don Rigoberto*, *Historia de Mayta*, *El Paraíso en la otra esquina*, etc.

Como ya se ha mencionado, Vargas Llosa escribe en el prólogo de *La señorita de Tacna* una reflexión sobre cómo surgen las ficciones que hace las veces de didascalia en la obra en la medida en que nos da pistas para leerla y verla en el escenario. Puesto que el propio autor aclara que su obra trata del tema de la ficción, y de esta manera se establece una relación del narrador con su público de complicidad, y podríamos señalar entonces acá, en cierta medida, también la influencia de Brecht, de su famosa técnica del ‘distanciamiento’.

Tal como se ha consignado, el tema de los amores contrariados es importante en la creación de MVLL, y está presente en todas las relaciones humanas, muchas de ellas triangulares que aparecen en sus seis obras de teatro.

En *La señorita de Tacna*, el tema del amor frustrado es uno de los que más destaca también. La trama de la historia se estructura tomando en cuenta el trasfondo histórico de la Guerra con Chile, la Mamaé, o Mamá Elvira, es la protagonista de la obra, la misma que a través de la memoria recupera su juventud y sus amores malogrados por la lujuria de su pareja y su propia intransigencia, quizás, y por ser “una muñequita de mírame y no me toques.” En palabras del propio Mario Vargas Llosa, he aquí la génesis de su primera obra teatral publicada: *La señorita de Tacna*:

“[...] Pero, desde mediados de los años setenta comenzó a rondarme la idea de escribir una historia sobre una tía abuela mía, la Mamaé (la mamá Elvira), que vivió más de cien años, un personaje muy querido en la familia y sobre cuya juventud, en Tacna, circulaban toda clase de leyendas, entre ellas que por alguna terrible razón dejó plantado a su novio, un oficial chileno, el día de la boda y decidió quedarse solterona para siempre. Desde el primer momento tuve la seguridad de que aquella historia no debería ser una novela sino una obra de teatro. Muchas veces me he preguntado en qué se basaba semejante convicción. ¿Acaso en que, a diferencia de otros personajes que me sirvieron para las novelas, casi siempre borrosos, unas sombras furtivas, a éste mi memoria lo conservaba con gran nitidez, sus rasgos, sus ademanes, su voz, esa figurita entre tierna y patética que se arrastraba por la casa de los abuelos prendida a una sillita? Tal vez la precisión visual que tenía del modelo que inspiraba al personaje me indujo a dar una forma teatral a *La señorita de Tacna*. Sin embargo, no creo que fuera la única razón. Más que su visualidad, lo que me parece distinguir sobre todo a las ficciones representadas es que éstas tienden a ser más intensas y las leídas más extensas, pues las primeras exigen siempre una condensación y una síntesis, algo que a las segundas, propensas a proliferar y prolongarse en el tiempo, más bien las perjudica.[...]”²

En *La señorita de Tacna*, de MVLL, como ya se estableció, el sobrino Belisario, sobrino-nieto de la Mamaé; la señorita de Tacna, y estudiante de abogacía para satisfacer a sus padres; pero escritor por vocación propia, se propone escribir una

² *El viaje de Odiseo*, por Mario Vargas Llosa, marzo 2007. Revista virtual Letras Libres. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11912>

historia de amor sobre la Mamaé; su tía-abuela. En el proceso de recoger la información pertinente para su novela de amor, Belisario va descubriendo muchos secretos familiares y es así como paulatinamente, *La señorita de Tacna* se va configurando como una obra dramática meta-teatral en la que hay una reflexión sobre cómo se crean las historias, de qué manera surge la ficción, qué factores intervienen para concebir una ficción, qué permite que la ficción sea de una manera o de otra, etc.

La Mamaé vivirá sus mejores días aferrada a la nostalgia por los dos amores imposibles que le marcaron a fuego y para siempre la vida: el de ese oficial chileno con el que estaba comprometida en matrimonio; y el amor platónico que sentirá por Pedro, el esposo de su prima Carmen. Mamaé iba a casarse con el apuesto oficial chileno Joaquín; pero cambió de planes en la víspera de su boda. Joaquín, el novio de Mamaé le fue infiel con Carlota, y por esta razón Mamaé canceló su promesa matrimonial y prefirió: “quedarse a vestir santos”. Esta decisión radical que le destrozó el alma no es óbice para que Mamaé cuando sueña despierta, y en sus fantasías más recónditas, piense en Joaquín con un halo nostálgico.

La amante del novio de la joven Mamaé, Doña Carlota, una mujer casada, con hijos y aparentemente respetable, se atreve a contarle a Mamaé la verdad de sus amoríos ilícitos con Joaquín, el novio chileno de la joven novia. Carlota, la amante desvergonzada le habla así a Mamaé en la víspera de su matrimonio con Joaquín:

“He venido a decirte que Joaquín no te quiere. Que me quiere a mí. Aunque seas más joven. ¡Aunque seas virgencita y soltera! A él no le gustan las miniaturas de filigrana que quiebra el viento. A él le gusto yo. Porque yo sé algo que tú y las señoritas como tú no aprenderán nunca. Yo sé amar. Sé lo que es la pasión. Sé dar y recibir placer. Sí, eso que para ti es una mala palabra: placer”.

(Vargas Llosa, Mario. *Obra Reunida de Teatro*,
Ed. Alfaguara. Madrid: 2001, p.47)

La vida de Mamaé se trastoca de súbito frente a esta desdichada revelación que le rompe su hoja de ruta existencial. No se casa con Joaquín y presa de orgullo y desconsuelo se guarda hasta la tumba las razones por las que desbarató su boda. Mamaé, tras este cambio radical de planes en su vida, aceptará vivir con su prima, la abuela Carmen, casada con Pedro, el abuelo Pedro. Después de su sórdida experiencia de amor traicionado, Mamaé dirigirá sin querer ni proponérselo, sus desbocados pero castos afectos hacia Pedro, de quién vivirá enamorada platónicamente. Mamaé alternará sus recuerdos juveniles por el amor que dejó al pie del altar, por ese esposo chileno que no pudo ser, con los pensamientos y sueños a veces pecaminosos, según se confiesa al sacerdote, que Mamaé tiene en relación a su amor platónico; el marido de su prima. Mamaé vive entonces, inmersa en la nostalgia porque sus sueños fueron deshechos y estropeados por factores externos a ella misma; y no logrará excepto en sus propias ficciones, alcanzar esa felicidad sensual y existencial que busca y necesita. Su circunstancia de “muñequita de mírame y no me toques” y su clase social privilegiada le impiden dar rienda suelta a sus deseos e impulsos, y por lo tanto aunque su propia vida está en juego, decide no sin dignidad y estoicismo, enterrarse en vida y vivir una

existencia casi monacal. Sólo su amor prohibido y por eso platónico, por Pedro, el marido de su prima y sus castos; pero ardientes recuerdos de juventud antes de la revelación de Carlota, le posibilitarán aceptar su condición de enterrada en vida.

De acuerdo a Antonio Doménico Cusato, hay una gran dificultad de reconstruir los diversos niveles temporales de la obra; de representarlos teatralmente. MVLI recurre al uso del “narrador-generador” para orientar al público a seguir la historia y no perderse en los vericuetos temporales de los recuerdos de Mamaé. MVLI también emplea la didascalia para sugerir cómo puede ser la puesta en escena de la obra; sugiere por ejemplo que la escenografía de los diversos espacios no sea demasiado típica de una época específica para poder así ser empleada en varias instancias espacio-temporales.

Comparto con Cusato su afirmación de que en *La señorita de Tacna*, no hay una unidad de lugar ni de acción en el sentido tradicional (Cusato, 26-27). Como ya se ha mencionado, sólo Belisario se mueve en el plano temporal del presente de la obra; pero en su afán de encontrar una historia de amor en las canteras del espacio familiar, y de reconstruirla, baraja diversos planos temporales también. La representación de estos planos temporales tan variados y distantes, es un gran desafío para el teatro. La señorita de Tacna o Mamaé, es evocada en su último día de vida, casi cuando tenía cien años, y además mientras avanza la historia que Belisario adorna y distorsiona con su imaginación, ella va recordando combinando la auto-censura con la idealización de sus vivencias de su infancia y juventud, los años cincuenta. Sin duda que aprehender y además llevar a cabalidad a los escenarios la dimensión temporal de esta obra de tantos planos temporales, es tarea ardua y compleja.

El primer obstáculo técnico es lograr plasmar en los escenarios la sucesión de los diversos planos temporales y espaciales tal como ocurren en la mente ya perdida en la nostalgia de la casi centenaria Mamaé. MVLI se apoya en técnicas narrativas empleadas de manera muy elocuente y eficaz en sus novelas, para representar la variedad de tiempos y espacios en la obra.

La Mamaé a través del andamiaje de sus recuerdos, se aferra a los momentos fundamentales de su vida, especialmente a aquellos de su añorada juventud, que determinarán el resto de su vida. Como una heroína de una tragedia griega revestida de orgullo y dignidad, y como las parcas que tejían el destino de las personas, Mamaé tejerá el suyo al rechazar al amor de su vida en cuanto se enteró de su infidelidad. Mamaé se niega a sí misma, con este repudio a su novio, la posibilidad de realizar el sueño de las jóvenes de su época y clase social correspondientes: casarse y vivir dedicada a su esposo e hijos. Y por si no fuera suficiente sufrimiento su auto-sacrificio, su dignidad y orgullo le impiden contarle a nadie, ni aun a Carmen, su prima, con la que vivía, las verdaderas razones por las que canceló su boda en la víspera de la misma.

Puesto que es un gran desafío representar la complejidad y a veces simultaneidad de los planos espacio-temporales en la obra, Vargas Llosa interviene de manera meta-textual para aclarar y evitar confusiones en el público. MVLI, se vale de acotaciones para el director de la obra; pero así y todo, es difícil representar en el escenario los diversos y variados planos espacio-temporales tal como suceden en los

recuerdos deshilvanados de Mamaé y en el recuento creativo que de ellos intenta hacer Belisario.

La nostalgia, sin duda, tiñe con su espectro atemporal y avasallador la atmósfera a veces sofocante de *La señorita de Tacna*, y es el territorio privilegiado habitado por Mamaé; el único ámbito donde verdaderamente y gracias al ingrediente de la ficción, Mamaé puede atisbar momentos de felicidad; soñando con la dicha que no pudo plasmarse en su penosa pero digna realidad de “muñequita de mírame y no me toques”.

Bibliografía Consultada

Boland Oseguera, and Roy C., Enkvist, Inger, eds. *70 años Estudios críticos sobre Mario*

Vargas Llosa, Volumen I. Victoria, Australia: Antípodas, 2006.

Cusato, Domenico Antonio. *El teatro de Mario Vargas Llosa*. Messina, Italia: Andrea Lippolis Editore, 2007.

Forgues, Roland, Editor. *Mario Vargas Llosa escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Editorial Minerva, 2001.

Kristal, Efraín. *Temptation Of The Word: The Novels Of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

Rivera-Rodas, Oscar. *El Metateatro y la Dramática de Vargas Llosa, Hacia una Poética del Espectador*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1992.

Vargas Llosa, Mario. *Obra Reunida Teatro*. Madrid: Alfaguara, 2001.