

LA NOVELA INVADE LA ESCENA: *La señorita de Tacna*, una obra acerca de cómo nacen las historias

Véronica Chumacero Ancajima*

RESUMEN: *Este artículo intenta revelar cómo el autor desmonta ante el espectador los mecanismos de la ficción dramática. Específicamente, a partir de los estudios narratológicos –siempre a la vanguardia– estudiaremos las novedosas incursiones del género novelesco en el drama. Para observar cómo las fronteras entre el género narrativo y el teatral son un tanto difusas, hemos elegido como objeto de estudio, la primera obra de teatro del escritor peruano Mario Vargas Llosa, “La señorita de Tacna”, publicada en 1981.*

PALABRAS CLAVE: *Teatro, Mario Vargas Llosa, La señorita de Tacna.*

ABSTRACT: *This article attempts to reveal how the author dismantled before the audience the mechanics of dramatic fiction. Specifically, from narratological studies –always ahead– incursions study the news of the novel in the drama. To see how the boundaries between narrative and the theatrical genre are somewhat diffuse, we have chosen as an object of study, the first play of the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, “La Señorita de Tacna”, published in 1981.*

KEYWORDS: *Theatre, Mario Vargas Llosa, La señorita de Tacna*

CUESTIONES PREVIAS

La oposición canónica establecida entre *diégesis* y *mímesis* o entre el arte de narrar y el arte de imitar ha sido una de las bases de la poética occidental. Estos dos modos distintos de contar historias han practicado, desde sus orígenes, un constante intercambio de procedimientos y recursos que, sin perjudicar la esencia de cada género, han logrado establecer verdaderas innovaciones en busca siempre de la ansiada originalidad.

En esta búsqueda, por suerte, muchos artistas han comprendido que las cosas nuevas, las nuevas realidades hay que decirlas siempre de “otro modo”. Y esto es precisamente lo que Mario Vargas Llosa se propuso hacer en su obra de teatro *La señorita de Tacna*. En ella vemos al novelista profesional invadiendo el escenario con elementos narrativos –como la analepsis, la focalización o la inserción de personajes narradores– que reflejan un arte técnicamente muy complejo. En tal sentido, este artículo

* Magister en Filología Hispánica por el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), en Madrid; estudios de Maestría en Educación, Especialidad de Lengua y Literatura en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Piura - Perú. Actualmente, Catedrática de la Facultad de Humanidades y Coordinadora de la Escuela de Postgrado de la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, Chiclayo - Perú.

buscará descubrir cómo el autor desmonta ante el espectador los mecanismos de la ficción, intentaremos estudiar estas novedosas incursiones novelescas echando mano de los estudios narratológicos sin perder de vista nunca la naturaleza de nuestro objeto de estudio: la obra dramática.

La narratología ha logrado un envidiable desarrollo de contenidos temáticos que han terminado por aplicarse al terreno teatral, trayendo como consecuencia interesantes conclusiones muy pertinentes, sobre todo, para aplicarlas a aquellas obras como *La señorita de Tacna* que siguen un proceso de “novelización” del drama –o de “diegetización de la enunciación”, en palabras de Pavis–. Como veremos, en esta obra el discurso de los personajes queda enmarcado como producto, como contenido (historia o relato) dentro de un proceso discursivo anterior realizado por otra instancia que también es visible en el escenario.

La inserción de elementos narrativos en el drama no es algo nuevo, rastreamos esta tendencia desde los mismos orígenes del teatro en Grecia. Recordemos, por ejemplo, al omnipresente Coro griego, en obras como *Antígona* de Sófocles, en la que cumple la función de ser portavoz de la ideología del autor, reflexionando en extensos parlamentos sobre la fragilidad de la existencia humana ante el destino inexorable. Pero es a partir de los comienzos del siglo XX, cuando la narrativización del drama alcanza su punto máximo con los escritos teóricos de Brecht y la puesta en práctica de su *teatro épico*, cuyos presupuestos teóricos principales tratan de desligarse del teatro tradicional aristotélico.

Los puntos principales que critica Brecht del drama aristotélico –o teatro “culinario burgués” o “paternalista”, como él también lo llamó– se asientan fundamentalmente en dos nociones básicas: *identificación* y *catarsis*.¹ Se trata de una innovación revolucionaria dirigida a las reacciones del público receptor; Brecht opone la función *espectacular*, cerrada y pasiva del teatro aristotélico; a la dimensión *especular*, abierta y activa del teatro épico, ya que dentro de este modelo teatral: los hombres son mostrados «en el proceso de producirse a sí mismos y de producir situaciones» (ABUÍN, p. 53). Al no haber posibilidad de identificación, nacerá en el espectador una toma de conciencia sobre la realidad que está delante de él; el público, de esta

¹ La escena naturalista trabaja fundamentalmente con el objetivo de producir una ilusión sobre el escenario, reprime en todo momento ante el espectador los “trucos” de la ficción teatral, el dramaturgo y todos los que están detrás del telón tratan de ocultar en todo momento que lo que está observando el público espectador es una ficción. La distancia es corta entre el objeto representado y el público, se quiere que el espectador no solo se crea lo que está pasando, sino que se identifique con lo que le ocurre a los personajes de la historia. “Dar ilusión de realidad” ese el objetivo del teatro ilusionista o aristotélico. Nadie duda, por ejemplo, del ilusionismo con que se proyectaron en la época isabelina las grandes tragedias shakesperianas que para adentrar al público londinense al mundo de la ficción utilizaban armas de verdad y hasta ruidos de cañones para las escenas bélicas, que en más de una ocasión causaron verdadero pánico: “Todas las obras teatrales de Shakespeare son unos grandes espectáculos llenos de ruidos de armas, de marchas de ejércitos y de duelos; hay en ellas banquetes y borracheras, luchas de forzudos, piruetas de bufones, huracanes y tormentas, amor físico, crueldad y sufrimiento” (TIZÓN, Héctor. *Shakespeare*. Madrid: Ediciones Urbión, 1984).

manera, será llamado a colaborar críticamente en una obra totalmente abierta.

Para lograr el "distanciamiento estético", Brecht introducirá la figura de un narrador o de un comentarista que aclarará al público el curso de los acontecimientos e incluso le impondrá un determinado *punto de vista* sobre ellos. La figura del narrador, quien siempre intentará comunicar al espectador el significado de la anécdota, es importante para lograr la función del teatro épico: el compromiso social, el mirar crítico y reflexivo del público para crear en ellos una nueva conciencia social y política. Utilizando la distancia crítica por medio de la figura mediatizada del narrador, el espectador no vivirá la acción teatral como si fuera un presente, sino como un pasado, pues se le muestra algo convertido en "historia", la cual es organizada y revelada a los espectadores siguiendo un estilo antiilusionista, es decir, rompiendo con la ficción y descubriendo en todo momento el ser ficticio de los personajes.

LA INCURSIÓN NOVELESCA EN EL DRAMA

Antes de desarrollar el objetivo anunciado párrafos atrás, vemos conveniente contar el argumento de la obra a analizar. *La señorita de Tacna* es un drama que trata de exponer el proceso que sigue el escritor para objetivar en el escenario un mundo de naturaleza ficticia; en definitiva, esta obra trata sobre el proceso que sigue un escritor para generar o inventar historias.

Belisario es el personaje escritor que ha buscado en sus recuerdos familiares la fuente de su nueva historia. El título de la obra correspondería al personaje principal de su proyecto narrativo la ya centenaria Mamaé. Los personajes son extraídos de su pasado familiar: su madre Amelia, sus tíos César y Agustín, los abuelos Carmen y Pedro y la Mamaé quien no es otra que Elvira, la señorita de Tacna que fue recogida por los padres de Carmen y la criaron como una de sus hijas.

El escritor hace una remembranza de su familia y encuentra en la tía abuela la historia más conmovedora para su libro: Elvira tenía todo listo para casarse con el amor de su vida, un militar chileno llamado Joaquín y el mismo día de la boda una mujer, la señora Carlota, hace su aparición y le confiesa a Elvira el idilio amoroso que vive con el chileno, hasta el extremo de decirle que, aunque llegue a casarse, se acostumbre a tenerla como amante. Elvira, una mujer de principios conservadores, deja plantado al novio y determina vivir en completa soltería.

Por ese tiempo, Carmen se casa con Pedro y después de muchos ruegos Elvira acepta vivir con ellos. Desde ese entonces se convierte en la Mamaé, como Amelia, Agustín y César la llaman desde niños. Esta mujer cumplió los roles de madre al criar a los tres pequeños, hijos de Carmen.

Pasa el tiempo, hasta que se convierte en una viejita centenaria con incontinenencia urinaria y demencia senil, que da un tremendo trabajo a su familia, sobre todo a Amelia, quien comienza a considerar la idea de recluirla en un asilo.

Paralelamente, se informa de los aprietos económicos en los que fue entrando la familia, los hijos varones –ya mayores– sustentan el hogar a duras penas para sacar adelante al hijo de Amelia, Belisario, de quien esperan la salvación de la familia cuando consiga ser abogado. Belisario decepciona a su madre al confesarle que no elegirá esa profesión, sino más bien la de escritor, poeta. Siendo niño Belisario y después de leer los versos que un mozo poeta le escribió en un abanico en su época de juventud, la Mamaé cae “sencillamente” muerta en su sillón. Muere la protagonista muere la historia.

El mismo contenido de la historia *La señorita de Tacna* nos ofrece una ruptura de la ilusión pues nos presenta espléndidamente la relación entre un escritor y su imaginación. Literalmente dicho escritor aparece sentado escribiendo una historia que vemos simultáneamente materializada sobre el escenario, el mismo escenario en el que él escribe. La escena está dividida en dos espacios. Uno representaría el presente del drama: el cuarto de trabajo de Belisario y el otro representaría el espacio imaginativo y movable, pues no solo en él se proyecta la casa de los abuelos en la Lima de los años cincuenta; sino también, los diferentes espacios que ocupó la familia durante épocas distintas: la casa de Bolivia en los años cuarenta, la de Arequipa cuando el abuelo Pedro era agricultor de Camaná en la década de los veinte; y por último, la de Tacna cuando vivían de jóvenes Mamaé y la abuela Carmen.²

Como vemos, en la obra se refleja una radical obsesión en Belisario por reconstruir la vida de Mamaé, cuyo pasado está lleno de lagunas y vacíos que tratará de cubrir con ayuda de la imaginación. Finalizada la obra hemos de suponer que en lo que su memoria no le abasteció; sí lo hizo, por su cuenta, la imaginación. Vargas Llosa está demostrando –y lo hace explícito en el prólogo de su obra dramática (2001, p.15) – que en el arte de contar historias se cumple la clásica combinación aristotélica de “mimesis” y “poiesis”, “realidad” e “imaginación”, “verdad” y “ficción”.

Por otra parte, si bien esta obra no sigue el objetivo político del drama épico, en ella sí podemos encontrar el uso de ciertos procedimientos que buscan crear el *efecto de distanciamiento*. Partimos del hecho de que al exhibirse los mecanismos de la ficción teatral (una obra que se crea y se representa al mismo tiempo) se impide la identificación con cualquier

² Este segundo espacio (el imaginativo) –aconseja el dramaturgo– no debe ser realista y debe poseer un decorado con “cierta indeterminación” para que permita la mudanza a estos variados contextos; pues incluso, a veces, se convertirá en escenario de espacios puramente mentales como el confesionario del padre Venancio, donde Mamaé confiesa sus pecados cuasitriviales.

suceso. En definitiva, todo autor teatral tiene dos posibilidades de ficcionalizar el drama: el procedimiento *ilusionista* o aristotélico y el *antiilusionista* o brechtiano.³ Vargas Llosa decide seguir este último, pues crea un mayor distanciamiento y “deja notar como teatro”, hace que el espectador no se crea lo que está pasando ante sus ojos; lo hacen consciente, en todo momento, de que está delante de una ficción.

Pero si en *La señorita de Tacna* se detecta un afán por lograr el distanciamiento estético, no es con la finalidad de crear una conciencia política (principal motivación del *teatro épico*); sino más bien, una conciencia crítica y reflexiva puramente estética, pues al autor le interesa ilustrar su teoría acerca de cómo nacen las historias, de cómo se genera un mundo de naturaleza literaria. Le importa revelar los dos ingredientes de todo arte hecho con palabras: la memoria y la imaginación. Observemos cómo Belisario lucha con su memoria y se concilia con su imaginación:

BELISARIO. - *(Que se ha vuelto a poner a escribir. Habla, mientras garabatea sus papeles)*. Sí, Mamaé, es verdad. No puedo dejar de pensar que, bajo esa apariencia espiritual, detrás de esa mirada serena, había también en la señorita una madeja de ríos de sangre tibia, instintos que, de pronto, alzaban la cabeza y exigían. ¿O esa austera rutina que era su vida exterior, era, de verdad, toda su vida? *(Deja de escribir. Se vuelve a mirar a la Mamaé. Se dirige a ella, con cierto patetismo)*. De chico, me figuraba que habías sido siempre una viejecita arrugada. Y ahora, que trato de imaginar tu juventud, no puedo: la viejecita ahuyenta siempre a esa joven que también fuiste. A pesar de tantos cuentos, sigo en la luna sobre la señorita. ¿Qué le pasó luego de quemar su vestido de novia y dejar plantado al oficial chileno? (2001, p. 89 - 90).

A través de la distanciamiento es posible “historizar” dentro del drama. Estamos de acuerdo con José Luis García Barrientos cuando afirma que este *antiilusionismo* o distancia representativa es propia de los textos narrativos y la “ilusión de realidad” es la constitutiva del drama, por la simple razón de que la narración está mediatizada por la “voz” del narrador; mientras que el mundo ficticio teatral nos llega directamente, sin intermediación alguna (2001, p. 196 -198). En tal sentido, lo interesante

³ Aceptamos el hecho de que una obra ya ofrece en sí misma una constitución ilusionista o antiilusionista (quien duda, por ejemplo, del ilusionismo que se quiere transmitir a través de la obras del Clasicismo francés del s. XVII con Moliere, Racine o Corneille y del antiilusionismo de una obra como *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello); pero es, en definitiva, el director quien sigue añadiendo más grado de ilusión o más grado de distanciamiento. A este respecto, se ha estudiado que la diferenciación ilusionismo/antiilusionismo la decide en último término el actor y el público; pues el actor puede estudiar al personaje hacerlo suyo e identificarse al máximo y ser uno con él; o alejarse, distanciarse tener una actitud crítica ante él; y lo mismo del público espectador donde su ilusión de realidad es absoluta en tanto quiere avisarle a Romeo que Julieta no ha muerto y es crítica o distante en tanto que con una risa sarcástica mira a los dos personajes arrebatados por una inocencia absurda.

sería analizar los recursos que utiliza la narrativa para dar efectos ilusionistas y los que utiliza el drama para causar antiilusión o distancia. Describiremos, a continuación, las técnicas antiilusionistas que hacen posible la "narrativización" dentro de *La señorita de Tacna*. Rescatamos las siguientes:

1. La herramienta básica del teatro brechtiano que ha aplicado Vargas Llosa en esta obra es la *interrupción*. El autor muestra un gran dominio en el manejo de este recurso que da como resultado una relación fragmentada entre los acontecimientos, logrando acciones simultáneas, que, a su vez, confluyen en una acción mayor, envolvente y predominante: la historia acerca de cómo se construyen las historias.

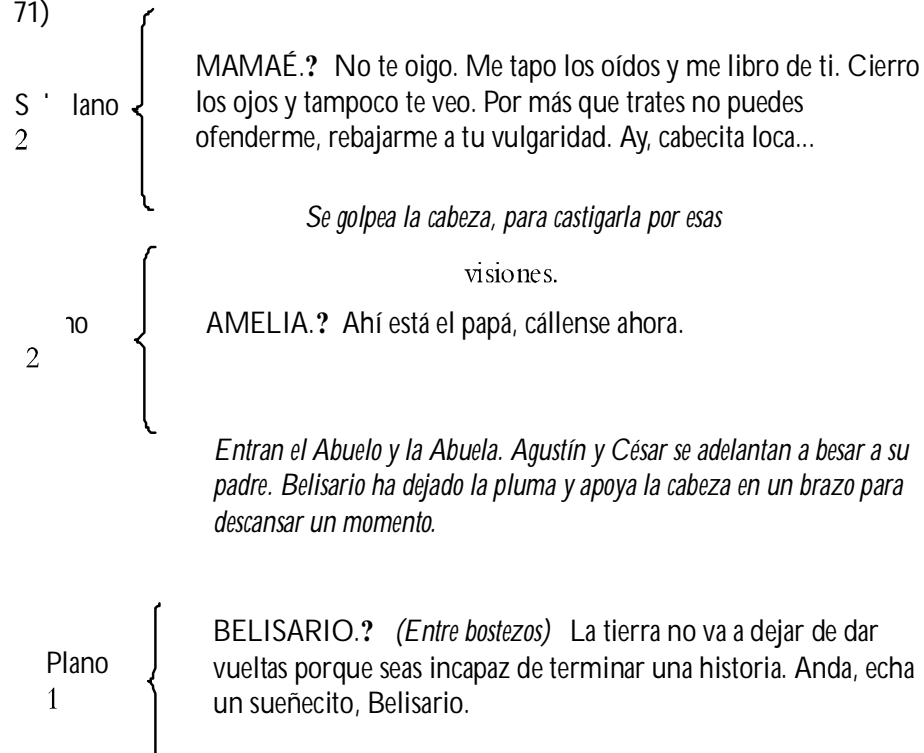
Este recurso contribuye a diluir cualquier escena que suscite la identificación por más emocional que esta sea, se reduce al mínimo el elemento trágico porque se cree que la emoción anula la capacidad reflexiva. Por ejemplo, durante el momento en que Mamaé es abordada por visiones patéticas y de elevada carga emocional –materializadas en el escenario– que le revelaban los encuentros de Joaquín y la soldadera (señora Carlota), se interrumpen constantemente, tales visiones, con una conversación entre Agustín y César sobre los inconvenientes económicos del hogar. Con estas interrupciones se rompe la ilusión dramática sin lograr la desarticulación del drama, ya que será la figura de Belisario-narrador quien actúe como hilo conductor que entrelaza el pasado y el presente.

Son dos los planos que se yuxtaponen y confluyen en una estructura compleja:

a. Primer plano: corresponde al presente del drama, es el tiempo de Belisario que se correspondería con el tiempo del espectador. Ya lo dice la acotación inicial: "(...) *En tanto que Belisario, en su traje, peinado, etcétera, debería lucir como una persona de nuestros días*" (2001, p. 20). Este personaje como creador de todo el universo ficticio que se presenta en el escenario tiene el poder de interrumpir la secuencia narrativa del segundo plano.

b. Segundo plano: corresponde a los recuerdos de Belisario que se materializan en el escenario. En este plano tienen también relevancia los sucesos recordados a través de la mente delirante de la ya anciana Mamaé, Belisario-escritor selecciona a este personaje permitiendo que sus visiones también se materialicen en el escenario. Estas vivencias subjetivas de Mamaé podrían considerarse un *Subplano 2*.

Utilizando la superposición de estos dos planos es cómo Belisario logra transmitirnos el argumento de la historia que compone. Nos informa en sus comentarios (plano 1), nos informan sus acciones y diálogos con los personajes recordados, creados y materializados en el escenario (plano 2), nos informan los diálogos ensimismados de la Mamaé producto de su demencia senil (subplano 2). Observemos el siguiente ejemplo (2001, p. 71)



El ejemplo ilustra cómo por medio del recurso de la *interrupción* el personaje puede transitar libremente por distintos tiempos y espacios.⁴ Belisario proyecta ante el espectador aquellos recuerdos familiares que le arroja su memoria, y que tendrá que seleccionar según le sirvan o no para su historia. En su viaje transita por la ruta pasado-presente y viceversa; nos sumerge a lo remoto, época en la que sus abuelos eran jóvenes; a lo infantil, época en que Mamaé lo entretenía de niño con sus “cuentos”; y nos devuelve otra vez al presente, época en que ya como escritor, Belisario lucha por crear una historia.

⁴ Los constantes *apartes* contribuirán a la coherencia del drama en los momentos de simultaneidad escénica; por ejemplo, cuando ya viejitas Carmen y Mamaé se ponen a recordar los bailes de disfraces a los que asistían cuando eran mozas; Carmen sigue hablando con Mamaé como si estuviera en su sillón y resulta que Mamaé está bailando con Belisario, este plasma el recuerdo de su personaje haciendo del negro mandinga que se disfrazó de noble para entrar a una fiesta. El aparte está en el hecho de que el escritor no es visto por Carmen pues son personajes de dos niveles ficticios diferentes, y tampoco por Mamaé hemos de suponer que esta está bailando sola y recordando a la vez; Belisario está ahí para concretar más el recuerdo haciendo las veces del negro que acompañó a Mamaé en una pieza musical

A continuación, veremos específicamente la afectación del recurso de la interrupción al tiempo y espacio escénicos. Esta relación hace que definamos dos fragmentaciones:

a. Fragmentación temporal: El drama se articula gracias a la tensión de dos tiempos yuxtapuestos: 1) el *tiempo real* de Belisario-narrador, que es contemporáneo al del espectador; 2) desde el *tiempo real*, Belisario convoca otros tiempos totalmente imaginarios (*tiempo subjetivo*) producto de su creación literaria. Será en este “tiempo imaginario”, cuando se plasmen en el escenario los “fantasmas” que Belisario recuerda y recrea.

El recurso de la interrupción le da a Belisario la libertad de transitar por épocas distintas; sin que se varíe, en lo absoluto, el decorado escénico. Se pasa de una época a otra con mucha variabilidad, incluso, con los mismos actores. Por ejemplo, Belisario hace de escritor en su mesa de escribir, garabateando, haciendo gesticulaciones que vemos simultáneamente ejecutadas por los otros personajes “imaginativos” –todo circunscrito en los años ochenta–; y lo vemos inmediatamente hecho niño –en los años cuarenta– con solo acurrucarse en las piernas de la Mamaé para que le siga contando los cuentos que lo alimentaron en toda su infancia.

Los personajes en esta obra se vuelven niños, jóvenes y adultos ante los ojos de los espectadores sin recurrir a los bastidores para la transformación. A casi todos los vemos en épocas distintas, sobre todo, a Mamaé quien rejuvenece y habla en tono amoroso y recatado con Joaquín; sin embargo, cada vez que vuelve a su sillón se convierte en la viejita centenaria con demencia senil que se empeña en pensar que tiene todavía veinte años recordando el fatídico día en que se enterase de la traición de su novio chileno.

b. Fragmentación espacial: los límites entre espacio del presente y espacio mental no son excluyentes, los personajes adaptan el espacio “real” de acuerdo a lo que su imaginación les dicta. Así, Belisario convertirá el escenario en una sala de fiesta cuando haga las veces de aquel poeta que cortejó a la moza Mamaé en un baile tacneño; luego lo vemos dirigirse “al otro escenario” para besar entusiasmado a su protagonista por estar sirviéndole para su historia de amor, monologar alrededor de ella, o escuchar –convertido en niño– los cuentos que la viejecita le contaba.

1. Otro efecto que aporta antiilusionismo es la figura de un *seudonarrador* en el teatro. La historia del drama nos muestra dos tipos de teatro: aquel en el que "nadie" se responsabiliza explícitamente del texto presentado y aquel en el que se presenta de manera evidente, visible, la figura organizadora de un *personaje seudonarrador*, una especie de "intermediario narrativo". Precisamente, esto último es lo que ocurre en *La señorita de Tacna*, cuando vemos una historia que está siendo, a la vez, *escrita* por un narrador. Belisario apoyado en su pupitre crea una historia que vemos materializada simultáneamente en el escenario; incluso la dos caídas del telón –pues es una obra en dos actos– coinciden; la primera, con el hecho de que el *personaje narrador* se ha quedado dormido y la segunda, con la muerte de su protagonista y el final logrado de su historia: Belisario ha terminado de contar lo que tenía que contar, besa a su fantasma narrador, Mamaé, y cae el telón.

Al insertarse una instancia narradora esta obra cumple con un nuevo proceso de comunicación teatral en el que encontramos tres fuentes de enunciación: 1) El discurso que tiene como productor al autor; 2) el que tiene como productor al narrador; y 3) el discurso de los personajes.

A través de la mediación de Belisario, se subordinan los otros *yo personajes* que en realidad tienen "vida escénica" por su imaginación creadora. Además, el personaje narrativo insertado puede ser utilizado, explícita o implícitamente, por el autor real como un doble encargado de servirle como *vocero* de sus ideas. De esta manera, a través de Belisario nos enteramos de cómo concibe Vargas Llosa el arte de contar historias: *como una dura pero fascinante tarea que mezcla, a la vez, memoria e imaginación y que supone no solo inspiración; sino también "transpiración"*.

Por lo expuesto, el lector/espectador en esta obra puede hallarse en la dificultad de delimitar quién es la verdadera instancia enunciativa: ¿se trata del discurso de un personaje o del mismo autor? Lo más apropiado es considerar a Belisario como un personaje seudonarrador, como una *instancia autorial* que se convierte en guía necesario para comprender las ideas que Vargas Llosa tiene acerca de cómo nacen las historias en la mente de todo aquel que ejerce el oficio de escritor; en definitiva, el autor está exponiendo escénicamente su teoría acerca de cómo se conciben, se encadenan y finalizan los sucesos de una historia que ha surgido de lejanos, pero profundos recuerdos familiares que habitaban en su mente. Abuín González sintetiza la inserción del *personaje seudonarrador* de la siguiente manera:

Mediante el narrador, el enunciador primero (el autor) se concede el privilegio de hacer visible en escena el mecanismo de producción

que, en definitiva, está detrás de toda pieza teatral. El narrador, por su parte, subordina la existencia del resto de los personajes a su propia recreación. El autor real (...) llega incluso a colarse en su texto, convertido en un personaje que será su doble en escena, un *alter ego* encargado de servir como portavoz de sus ideas: se trata por así decirlo, de «firmar» su creación, a la vez que de revelar sus arquitecturas específicas (1996, p.90).

En el afán del dramaturgo de firmar su creación –tal como lo hace el novelista por medio de la figura del narrador– es importante referirnos a las *acotaciones teatrales* de esta obra; ya que por medio de ellas el autor trata de dejar su voz, su sello personal. Hay acotaciones que no solo cumplen una *función técnica*, de mera indicación acerca de quién, a quién, cómo, dónde y cuándo se habla (*cf.* ABUÍN, p. 35); sino que existen acotaciones que intentan mostrar un pronunciado detallismo, provocando que el teatro se incline formalmente al género novelístico, tal como sucede en la larga acotación inicial de la obra, de la cual solo reproducimos un fragmento:

(...)El cuarto de trabajo de Belisario es una mesa rústica, llena de papeles, libretas y lápices, y, tal vez, una maquinilla de escribir portátil. Es importante que, por simple que sea, este decorado delate a un hombre cuya vida es escribir, alguien que pasa allí buena parte de su tiempo y donde, además de escribir, dormir, comer, escarba sus recuerdos, se confiesa a sí mismo y dialoga con sus fantasmas. Belisario puede andar entre los cuarenta o cincuenta años, o ser incluso mayor. 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. A juzgar por sus ropas y aspecto, es un hombre sin recursos, descuidado, de vida desordenada (...) (2001, p. 20)

Incluso aflora predominantemente una línea narrativa cuando el dramaturgo sustituye los silencios narrando las acciones de los personajes. Veamos las últimas acotaciones de la obra:

1
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.

2
Le cierra los ojos y la besa en la frente. Mientras se aleja, hacia un costado del escenario, cae el TELÓN (2001, p. 124 – 125).

Como advertimos, las acotaciones pueden responder a un doble interés: uno conativo, que facilita a los directores y actores las señales correctas para la escenificación del texto; y otro narrativo, que busca ofrecer al lector una más detallada información sobre los personajes, acciones y ambientes. Este afán de construir acotaciones “artísticas” –Abuín González las llama “novela en cursiva”– termina siendo el instrumento más válido del que dispone la novela para invadir el drama, obligando al lector a asumir una actitud distinta para comprender e interpretar el universo dramático.

Volviendo a la figura del *personaje narrador* en *La señorita de Tacna*, vemos imprescindible recurrir al estudio del narrador en el teatro hecho por Abuín González. El autor establece cuatro tipos de narradores en el drama: el *interno*, en el que se incluye a todos aquellos personajes que cuentan a otros lo que ha sucedido antes del desarrollo de la acción; el *monodramático* que mediante un soliloquio expone lo más profundo de su conciencia y da salida a sus sentimientos en voz alta; el *narrador presentador*, que es aquel personaje que aparece en prólogos o epílogos, y siempre se encuentra fuera del universo de ficción, en una zona marginal, su función no tiene por qué producir algún tipo de reflexión sobre el espectador; aunque sí consigue lograr desvelar el “engaño” de la representación. No hay absoluta novedad en la presencia de estos tipos de narradores en la escena, el teatro clásico los ha utilizado con distintas finalidades. El cuarto tipo lo constituyen los *narradores generadores* que serían aquellos personajes que engendran un universo ficticio diferente que es habitado por otros personajes de condición ontológica distinta; aquí a diferencia del anterior tipo, sí hay un punto de vista claro y definido, pues lo que vemos representado es sólo el relato de lo que el narrador ha visto o desea hacernos creer que ha visto (cfr. Abuín: 23 – 30). En este grupo se incluye una amplia variedad, aquellos narradores que parecen dioses escondidos que con su poder omnisciente manejan el presente, pasado y futuro de los acontecimientos, hasta los *personajes narradores* de conocimiento limitado que distanciados de su narración en el tiempo y en el espacio, miran hacia atrás para dar rienda suelta a sus recuerdos.

De esta manera, Belisario al estar situado fuera del universo dramático y asumir un papel de *seudonarrador* explica, glosa, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo, dirige sobre la escena a los otros personajes; y con todo esto “daña”, “rompe” aquella ilusión tan bien cimentada en el teatro naturalista o realista. Por ejemplo, cuando ha recordado “escénicamente” la historia de amor que Mamaé vivió con su novio chileno, interviene inmediatamente para “aplaudir” el recuerdo, pues por fin sabe sobre qué va escribir. Belisario es un *comentador de sus recuerdos*, a la par que contribuye a dar información y progresión a la historia que ha decidido contarnos. Veámoslo:

BELISARIO. - (*Melancólico*) (...) Bienvenida tú, Mamaé. Olvida lo que te dije, perdóname. Sí me sirves, una mujer como tú es justamente lo que necesito. Tú sí eras capaz de vivir una hermosa, conmovedora historia de amor. Tu vida tiene todos los ingredientes, por lo menos para comenzar. (*Va regresando a su mesa de trabajo.*) Muere la madre al nacer ella y el padre poco después, cuando tenía... (*Mira a la Mamaé.*) ...¿Cuántos años tenías cuando te recogieron mis bisabuelos, Mamaé? ¿Cinco, seis? ¿Ya había nacido la abuelita Carmen? (*Se ha sentado en su mesa de trabajo, tiene el lápiz entre las manos; habla despacio, tratando de encontrar ciertas palabras para ponerse a escribir.*) La familia era entonces muy próspera, podía recoger niñas desamparadas. Hacendados, por supuesto (2001, p. 32).

Recurriremos a los conceptos de Genette para entender mejor el papel del narrador en esta obra. Al incursionar el *narrador generador* en el teatro podemos hablar de *focalización cero* (visión omnisciente), *focalización externa* (visión desde fuera) e *interna* (visión desde dentro). La primera es la que se utiliza en esta obra, ya que el narrador Belisario tiene un conocimiento absoluto del universo diegético creado por él mismo.

Belisario, en realidad, es un "seudodemiurgo" capaz de dar cualquier giro inesperado en el curso de la acción que él imagina, e incluso interrumpe en más de una ocasión el devenir de estas. Este personaje nos está mostrando su poder omnisciente al moverse cronológicamente hacia el pasado, el presente y el futuro de los personajes; de esta manera, su presencia contribuye a crear una impresión de ausencia del transcurrir del tiempo. Todo el material narrativo presente en la obra ha sido total elaboración mental de Belisario quien ha creado una historia, una obra literaria recobrando y seleccionando de su memoria los recuerdos útiles.

Aunque gracias a la focalización omnisciente, nuestro *personaje seudonarrador* se mueve en todos los tiempos y espacios que su memoria le dicta; hemos de remarcar que dicha omnisciencia es siempre *selectiva*: se selecciona o focaliza a un solo personaje, se eligen los ojos y oídos de Mamaé para narrar la historia; incluso, hay momentos en que pareciera que la historia literalmente se la estuviera "dictando" su propia protagonista. En el siguiente fragmento vemos a Belisario interrogando a Mamaé, quien cobra "vida" en el escenario para responderle:

BELISARIO. - (...) (*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! (2001, p. 31 – 32).

Esta obra nos evidencia, que una cosa es querer lograr la omnisciencia absoluta y otra conseguirla; pues se muestra el proceso de selección narrativa

por el que pasa todo escritor a la hora de organizar su historia. Toda fábula está hecha de selección de momentos, es imposible abarcarlo todo; por esta razón, es posible comprender las reacciones de Belisario en sus habituales monólogos, cuando llegan a su mente los recuerdos de sus abuelos Carmen y Pedro: *¡Abuelo, abuelito: desaparezcan, no me distraigan, no me interrumpen, no me estorben! (...)* *¡Déjenme escribir mi historia de amor!...* y más adelante luego de meditar: *Sí puede servir. Ven para acá, abuelito (...)* *Claro que te quiero mucho, claro que eres personaje de cuento.* (2001, p. 44).

El otro factor que corrobora la restricción narrativa debido a la lejanía temporal de la historia familiar vivida, es el *olvido*. Belisario, en ese duro quehacer que es el "re-inventar" una historia, sufre la angustia que supone las continuas lagunas de su memoria, los "vacíos" de su recuerdo.

Hemos de agregar que se elige una perspectiva omnisciente con la finalidad de facilitar al autor una comunicación más directa y más clara con el público; el seudonarrador será quien, en definitiva, podrá obligar al espectador a adoptar una determinada mirada semántica con respecto al contenido de la obra, es él quien dirige el curso de la historia y quien la ofrece desde un punto de vista crítico y reflexivo. Mirando "desde fuera" y "desde dentro" Belisario estará capacitado para: 1) volver al pasado, 2) establecer en sus intervenciones detalles acerca del contexto histórico y social en que se desenvuelven, 3) presentar y caracterizar a los personajes de la obra, y 4) sus intervenciones pueden resumir lo sucedido entre una escena o la siguiente, o limitarse a comentar una determinada acción del personaje.

De esta manera, podemos decir que en esta obra coinciden narrador y focalizador, pues se identifican en un mismo y privilegiado personaje, Belisario, que percibe los acontecimientos una vez transcurridos, y no a medida que los va viviendo: el narrador revive situaciones pasadas desde su presente y esa posición distanciada le permite en todo momento ofrecer al espectador datos y valoraciones que, de otro modo, hubiera sido imposible.

A MODO DE CIERRE

Es Arthur Miller quien con la trascendente representación de *La muerte de un viajante* (1949), romperá con la forma dramática tradicional al establecer un modelo conocido como "drama del recuerdo", en el cual la conciencia de los personajes genera a otros personajes y los pone delante del espectador siguiendo un proceso sumamente antiilusionista y autoconsciente. *La señorita de Tacna* es un "drama del recuerdo", el que desde la imaginación brotan y se materializan los otros personajes; pero no de forma caótica, se trata de sucesivas analepsis evocadas y movidas por un hilo conductor narrativo (Belisario). El "desorden" es solo aparente.

La señorita de Tacna, en definitiva, no sólo es una obra de una gran complejidad técnica y actoral, es también una buena historia: fragmentada, pero coherente; sencilla, pero compleja; ficticia, pero verdadera. Estas aparentes contradicciones se diluyen porque sabemos que aunque Belisario reconstruya la historia de Mamaé por medio de recuerdos aparentemente fragmentados, al final resultan tener una gran coherencia lógica. Además, destacamos la complejidad técnica tanto en el plano narrativo como teatral, para abordar la historia de una mujer que siguió una vida totalmente sencilla y rutinaria; la complejidad en la forma se contrasta con la simplicidad del contenido. Tomando como protagonista a Mamaé, el autor ha demostrado que se puede literaturizar la vida de personas sencillas, y ha probado que el mérito radica en saber seleccionar el material narrativo y saber contarlo. Por último, es a través del maravilloso mundo de la ficción teatral, específicamente a través de su vocero Belisario, que el autor nos ha revelado una gran verdad con la que concluye esta obra:

BELISARIO. - No es una historia de amor, no es una historia romántica. ¿Qué es, entonces? (*Se encoge de hombros.*) 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. (*Mira a la Mamaé.*) Todo lo que mi memoria guardaba de ti era esa imagen de los últimos tiempos: un pedacito de mujer, acurrucada en el sillón, que se hacía pis en los calzones. (*Se pone de pie, se acerca a la Mamaé.*) Eras muy buena, Mamaé, claro que sí. Pero no te quedaba otra alternativa ¿no es cierto? ¿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. 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? (2001, p. 124 – 125).

REFERENCIAS

- ABUÍN, Ángel González. *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 1997.
- GARCÍA, José Luis Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- GÓMEZ, Manuel García. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal: 1997.
- PAZ, Lavín. "Mario Vargas Llosa el hombre que fabula sobre el escenario", entrevista a Vargas Llosa. En: *Letras Libres*. Editorial Vuelta, S.A.
- SPANG, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa, 1991.

TIZÓN, Héctor. *Shakespeare*. Madrid: Ediciones Urbión. 1984.

VARGAS, Mario Llosa. "Kathie y el Hipopótamo": Prólogo "El teatro como ficción". En: *Obra reunida: Teatro*. Madrid: Santillana, 2001.

VARGAS, Mario Llosa. "La señorita de Tacna". En: *Obra reunida: teatro*. Madrid: Santillana, 2001.