

José Miguel Oviedo

EL ESCRITOR EN FAMILIA

Sólo los especialistas recuerdan que la obra literaria de Mario Vargas Llosa no comenzó con *Los jefes* (1959), sino con una obra de teatro. En 1952, a los 16 años, después de haber pasado por el colegio Leoncio Prado, se encontraba, por segunda vez, en Piura cursando su último año de secundaria y ganándose la vida como periodista en un diario local. Sus todavía vagas inquietudes literarias lo impulsaron entonces a escribir y presentar un drama que tiene el título y el tema característico de una imaginación inmadura que busca inspiración en las más socorridas tradiciones nacionales: *la huida del Inca*. Se trata de un drama indigenista en tres actos con prólogo y epílogo, estrenado el 17 de julio de 1952, en el Teatro Variedades de Piura, con ocasión de los actos de celebración de la ciudad. Esta primera salida literaria de Vargas Llosa tiene, pues, todos los agravantes de un típico pecado de juventud; es una curiosidad, un dato casi arqueológico de una obra que realmente comenzará una década más tarde.

Sorpresivamente, mientras escribe una nueva novela que se titulará *La guerra del fin del mundo*, aparece su primer intento maduro como autor teatral: una pieza en dos actos titulada *La señorita de Tacna*, escrita en 1978, cuando enseñaba en la Universidad de Cambridge, y corregida para una segunda versión en Washington, D. C., en 1980.¹ Es una comedia dramática que presenta una historia sentimental de manera muy semejante a la usada en *La tía Julia y el escribidor*: como un contrapunto entre el apego realista a los hechos menudos de una anécdota y la distorsión que la fantasía introduce fatalmente en lo que cuenta. El verdadero tema de la pieza no es la púdica historia de costumbres eróticas que se teje entre la Mamaé, el oficial chileno, la señora Carlota y el Abuelo, sino otra, muy insistente en el último Vargas Llosa: el de la traición a la verdad objetiva que se llama literatura, el de la dificultad apasionante de crear mundos imaginarios. Es esto lo que da interés profundo a una obra que parece inicialmente moverse en un plano puramente evocativo del ambiente familiar en el que el autor se crió.

En su narrativa, Vargas Llosa ha trabajado sistemáticamente sobre recuerdos personales bastante tempranos: su adolescencia en *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*; su juventud universitaria en *Conversación en La Catedral*; su primer matrimonio en *La tía Julia y el escribidor*, etc. Las memorias más remotas que había utilizado eran, hasta ahora, las de Piura (que datan de 1946 y 1952), aprovechadas en *Los jefes* y *La Casa Verde*. Pero en *La señorita de Tacna* va todavía más lejos, más atrás: se enfrenta con recuerdos (o sombras de recuerdos) que datan de sus años infantiles, los años en los que fue criado por los abuelos maternos en Cochabamba, Bolivia, etapa que va de 1937 a 1945, o sea hasta sus 9 años de edad; y, a través de los relatos familiares que entonces debió escuchar, se proyecta incluso a épocas y lugares en los que los

Llosa vivieron antes de nacer el escritor: la ciudad de Tacna a comienzos de siglo; la provincia de Camaná, en su Arequipa natal, por los años veinte, etc. Todos estos espacios y tiempos están contemplados desde una doble perspectiva privilegiada: la Lima de los años 50, punto final del peregrinaje de los Llosa; y la de la actualidad, geográficamente indeterminada, que encarna Belisario, personaje clave porque es, a la vez, miembro de la familia, testigo distanciado y fiel de sus avatares, y finalmente el Autor, no de la pieza que leemos, sino de la que no pudo escribir, la verdadera, la inalcanzable. La evocación de la familia (retrato en el que él se incluye, como uno más del grupo) y la crítica del arte de contar historias (la literatura, su drama individual) son dos líneas distintas que se entrecruzan constantemente en la pieza, y que conviene examinar por separado.

Los personajes que forman la intriga de la obra son todos, con mayor o menor grado de fidelidad, los familiares que rodearon la infancia y adolescencia de Vargas Llosa: los mencionados abuelos maternos, pero también sus tíos, los mismos que aparecen, con distintos nombres, en *La tía Julia y el escribidor*, y aun su propia madre.² Con el tiempo, el tema de las relaciones familiares, complejas y difíciles en el caso del clan Llosa, ha terminado por ser de importancia en su obra: está aludido bajo tenues máscaras en *La ciudad y los perros* (el Esclavo y su familia dividida, Alberto y su padre donjuanesco y arribista, el Jaguar y el sórdido padrino que lo cría), en *Conversación en La Catedral* (donde la relación Zavalita/ Fermín es crucial para desenredar las madejas narrativas de la novela) y por cierto en *La tía Julia...*, donde juega un decisivo papel, no sólo como marco de la rebeldía de un joven de 18 años que quiere casarse con una divorciada mucho mayor que él, sino como razón del mismo desafío: el objeto de su juvenil pasión es una pariente política del clan, y al hacerla su esposa, el personaje Varguitas extiende, a la vez, los lazos familiares más allá de sus propias fronteras y viola las leyes que los rigen. Varguitas no añade un nuevo miembro a la familia, sino que se roba uno del núcleo. No rompe con el clan, sino que lo cierra protectoramente sobre sí mismo. No es, pues, atrevido plantear que la obsesión transgresora —en los planos sexual, moral, religioso, educativo, institucional en fin— que el autor ha reiterado en sus novelas se basa en un profundo sentimiento de nostalgia por la unidad perdida de la familia y el esfuerzo, seguramente inconsciente pero sin duda pertinaz, de inventarse una, hechura suya en la vida real y en la literaria. El fantasma del incesto ronda por allí como el máximo escándalo que el amoroso transgresor puede realizar; no es raro que el niño que tuvo como padres a sus abuelos, luego quiera tener como esposa a una tía política y más tarde a una prima hermana: las identidades familiares están traspeladas y la curiosa endogamia del autor —quizá

un afán de reparar las diversiones que sufrió en sus primeros años — transfiere sentimientos de unos a otros y no hace sino confundirlos más.

Hijos, nietos y primos tienden una apretada red de relaciones en *La señorita de Tacna*, haciendo del clan un nudo de tensiones y conflictos. El círculo familiar propio es, como siempre, cerrado: todo ocurre y todo se resuelve dentro de él. Es interesante observar como los dos únicos personajes ajenos al clan (Joaquín y la Señora Carlota) son los que, de alguna manera, encarnan el mal o al menos los riesgos del amor con miembros ajenos al círculo, con el agravante de que el primero es un oficial chileno, extraño al grupo de partida doble. (Recuérdese que la tía Julia de la novela es boliviana: alguien de la familia, pero “distinta”.) El hogar familiar que constituye el centro del drama es el de los Abuelos Carmen y Pedro; ambos nombres son reales y no serán los únicos. La obra aprovecha y reelabora continuamente experiencias domésticas vividas, para examinarlas desde la perspectiva de la adultez creadora: la infancia provee los materiales concretos; para ser inventada muchos años después — cuando ya es irrecuperable. Esto explica la persistente melancolía que emana del texto, poblado de gentes muy viejas, casi increíblemente viejas, que sin embargo, parecen escapar de la cárcel del tiempo y hacerse más jóvenes, revivir sus vidas cuando alentaban ilusiones o escondían vivas pasiones. Los Abuelos viven con la Mamaé, su prima, todavía mayor que ellos (en realidad, es una anciana centenaria), y cuya virginal soltería constituye la historia básica. El grupo familiar se completa con los hijos de los Abuelos: Agustín, César y Amelia; ésta última tiene un hijo, Belisario, cuyo papel más importante es el de convocar las memorias de la familia, indagar por su significado profundo y convertirlas en literatura — lo que nos llevará al otro plano de la obra que se indicó antes.

La acción ocurre en Lima, alrededor de la década del 50, pero el tiempo fluye libremente hacia atrás y hacia otros lugares: el espacio es un lugar de la memoria, una dimensión tan subjetiva como los recuerdos. Un pasaje de la indicación escénica preliminar lo señala con claridad:

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. 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 (pp. 1-2).

La figura de la Mamaé preside este escenario en todas sus transiciones temporales y espaciales. El apodo familiar real: así llamaban en la casa de los Abuelos a la prima Elvira, por deformación del cariñoso Mamá Elvira. Lo irónico es que se trata de una mamá que nunca fue: ella es “la señorita de Tacna” de sus propios cuentos, la solterona que, ante una decepción amorosa, decide encerrarse entre los suyos y no salir nunca más — hasta los 100 años. Esta es la “historia de amor” a la que Belisario se refiere continuamente, aunque se siente incapaz de narrarla como tal. En sí misma, la historia es bella en su simple y anticuado romanticismo: una novia pura, un apuesto galán, un *affaire* descubierto, una promesa rota y una venganza. Como tantas otras veces, Vargas Llosa usa elementos típicos del melodrama, en este caso de ambiente doméstico y parroquial (acentuado por un lenguaje a

veces muy localista), y en un tono de intimidad que sólo tardíamente ha aparecido en su obra como una transición de la epicidad con que representaba la acción individual y los movimientos colectivos (que culmina en *Conversación en La Catedral*), a la exploración de los conflictos más privados de su experiencia personal (que surgen con total impudor en *La tía Julia...*) Recogida por los bisabuelos cuando era niña, mimada por los abuelos como una verdadera hija, educada en una escuela de hábitos típicamente burgueses — maneras decorosas y conformistas que ocultan las huellas de decadencia —, la Mamaé no tiene, de joven, otro destino que el matrimonial. Su pretendiente es Joaquín, un apuesto oficial del ejército chileno que, como consecuencia de la Guerra del Pacífico (1879-1883), ocupaba todavía la provincia de Tacna a comienzos de siglo. Pero lo que parece una dulce historia de amor entre el ardiente Joaquín y la púdica Mamaé, acaba mal: la propia Señora Carlota, una mujer casada, le revela a la Mamaé que ella es la amante del oficial; le dice:

Se casa contigo por conveniencia. Se resigna a casarse contigo. Oyelo bien: se re-sig-na. Me lo ha dicho así, cien veces. Hoy mismo, hace dos horas. Sí, vengo de estar con Joaquín. Todavía me resuenan en los oídos sus palabras. “Eres la única que sabe hacerme gozar, soldadera”. Porque me llama así, cuando me entrego a él: “Soldadera”, “Mi soldadera” (pp. 36-37).

El puritanismo de la Mamaé convierte ese fracaso sentimental en un destino: decide no volver a comprometerse ni casarse nunca, y consagrar su perpetua soltería a las obligaciones de la vida en familia con quienes la acogieron y con los descendientes de estos. Esta autocondena, esta muda protesta contra un mundo cuya turbia realidad ella quisiera negar, constituye el nervio central de la obra en su primer nivel, pues une la historia del oficial chileno (dominante en el primer acto) con la del Abuelo y la india (segundo acto), tal como las vive la Mamaé y las reinterpreta, en versiones fantásticas, para entretener precisamente a Belisario. Hay que decir que, pese a la función unificadora que la Mamaé cumple en esas historias, la fuerza dramática de la primera es mayor que la de la segunda, desigualdad que produce una diferencia de tensión en cada acto y una cierta separación, no del todo resuelta, entre ambos: la acción no progresa entre el primer acto y el segundo, sino que vuelve a comenzar en éste con una nueva historia.

Esta segunda historia tiene que ver con una aventura erótica del Abuelo, en sus años de agricultor en Canadá, y con la reveladora versión que de ella hace la Mamaé. Las sospechas sobre el verdadero sentido de esa historia y sobre la relación del Abuelo y la Mamaé, están reiteradas varias veces por Belisario a lo largo del texto. Se anuncian ya en el primer acto, todavía de una manera un poco velada: “¿No hubo celos en esos años en que lo compartieron todo? Bueno, dudo que compartieran al Abuelo” (p. 49). Y al comenzar el segundo acto Belisario vuelve a comentar tendenciosamente:

¿Querías mucho al Abuelo, no, Mamaé? ¿Cuánto, de qué manera lo querías? ¿Y esa carta? ¿Y esa paliza? ¿Y la india mala de Canadá? El caballero siempre aparecía vinculado a esa carta y a esa india en los cuentos de la señorita de Tacna. ¿Cuál era el fondo de esa historia tan misteriosa, tan escandalosa, tan pecaminosa, Mamaé? (p. 79).

La carta, la paliza y la india son los ingredientes de la furtiva aventura que, en la mente cándida y supersticiosa de la

Mamaé, aparece como la causa de la ruina económica del Abuelo:

¿Fue por la india de la carta, Dios santo, que hiciste padecer tanto al caballero? ¿Por ese pecadito hiciste que la he-lada quemara el algodón de Camaná el año en que se iba a hacer rico? (p. 104).

Sólo bien avanzado el acto, tras muchas insinuaciones y preguntas de Belisario, la historia es contada en su integridad y vuelta a vivir por ella en el teatro de su imaginación bajo la forma de un cuento infantil. En la remota y primitiva Camaná, lejos de su familia, el Abuelo escribe una carta a la Abuela, en la que le confiesa, una debilidad de la carne: ha hecho el amor, furiosa y anónimamente, con una india del lugar. No conocemos la carta directamente, sino por mediación de la Mamaé, de acuerdo con la cual el culpable hace una reafirmación de amor por su mujer:

El nombre de ella no importa. Es una infeliz, una de las indias que limpian el albergue, un animalito, una cosa. No me cegaron sus encantos, Carmen, sino los tuyos, el recuerdo de tu cuerpo que es la razón de mi nostalgia. Fue pensando en ti, ávido de ti, que cedí a la locura y amé a la india... Pero no era a ella a la que estaba amando. Sino a ti, adorada (p. 138).

Es imposible saber lo que en ese texto pone la imaginación de la Mamaé: es probable que la vergüenza y el arrepentimiento del Abuelo sean sinceros; pero también es posible que esa urgente confesión conyugal sea sólo un piadoso recurso de la Mamaé, obsesionada por la idea de una fidelidad rota. Pero más importante que esto, es el hecho de que este caso de amor vicario lo es por partida doble, pues al contárselo a Belisario, la Mamaé (y ello explica su insuperable sensación de culpa) se substituye en la fantasía por la india; cuando, a escondidas, lee la carta del Abuelo a su esposa, la Mamaé siente que ella es *la otra*, que ella es amada por el Abuelo, del mismo modo en que éste hace suya a la india pensando que su ocasional víctima es su esposa. El incidente sexual del Abuelo pone así de manifiesto que la Mamaé siente una oscura pasión por él, que sólo admite en confesión al Padre Venancio:

Lo terrible, Padre Venancio, es que leyendo esa carta sentí algo que no puedo explicar. Una exaltación, una curiosidad, un escozor en todo el cuerpo. Y, de pronto, envidia por la víctima de lo que contaba la carta. Tuve malos pensamientos, Padre... No me había pasado nunca, Padre. Había tenido ideas torcidas, deseos de venganza, envidias, cóleras. ¡Pero pensamientos como ése, no! Y sobre todo asociados con una persona que respeto tanto. El caballero de la casa donde vivo, el esposo de la prima que me ha dado un hogar (pp.141-42).

Como se ve, el tema del incesto-mental, al menos reaparece aquí y, aunque está tratado en la misma forma liviana que en *La tía Julia y el escribidor*, su reiteración no deja de ser inquietante: la Mamaé desea a un miembro de su familia (el Abuelo) igual que el Marito de la novela mencionada desea a su tía política. Y en ambas obras la transgresión a las re-

glas establecidas produce indignación y fuertes sanciones morales. En este caso, hay un doble castigo: para el Abuelo, la ruina económica; para la Mamaé, el de saber que su cuerpo de solterona alberga todavía la culpable urgencia del placer, que la avergüenza y hiere. Es muy significativo que, en su púdica versión del episodio, el encuentro erótico sea transpuesto a una presunta "paliza" que el Abuelo propina a la india. El placer por delegación es seguido por un castigo también vicario, como lo deja ver este diálogo:

BELISARIO

Hay cosas que no entiende, Mamaé. ¿Por qué le pegó el caballero a la india? Dijiste que ella era perversa y él buenísimo, pero en el cuento es a ella a la que le pegan. ¿Qué había hecho?



MAMAE

Seguramente algo terrible para que el pobre caballero perdiera así los estribos. Debía de ser una de esas mujeres que hablan de pasión, de placer, de esas inmundicias (p. 141.).

Y hay algo más, no menos interesante: en el mecanismo escénico concebido por el autor, el papel de la india es representado (y aquí la palabra tiene un sentido preciso) por la misma Señora Carlota del primer acto, es decir, por la mujer que para la Mamaé es la encarnación del mal y la causa de su voto de virginidad. Su peor enemiga es su doble, es (en cierto modo) ella misma. Su vida sentimental no acaba, sin embargo, allí. Hay un pequeño e idílico detalle más que la obra recoge para completar el cuadro: el abanico en el que un romántico poeta local autografía un poema amoroso para

ella; a su modo, el poema también habla de frustración y adoración de un ideal imposible; las últimas líneas dicen: "No abrigues, pues, temor porque te alabo:/ Ya que no puedo, Elvira, ser tu dueño.../ Déjame por lo menos ser tu esclavo" (p. 146). Ese poeta, Federico Barreto, es un personaje real de la historia literaria peruana, en la que tiene un modesto nicho como "el bardo de Tacna", cuyos poemas recitan todos los escolares. Este nuevo elemento verídico brinda un inesperado trasfondo a la solitaria vida sentimental de la Mamaé: las creaciones de su imaginación son distorsiones de datos ciertos y aun históricamente comprobables. Si el amor no fue en su vida sólo un sueño, allí está el abanico para probarlo. Como subrayando la importancia de esa fugaz adoración, una vez revelado el secreto del abanico, la Mamaé muere, como si se apagase junto con su último dulce recuerdo.

La figura del mencionado poeta no es la única presencia de un escritor y del acto de escribir en la pieza. Este aspecto es, igual que en *La tía Julia y el escribidor*, un elemento que da a la obra una trascendencia que excede los límites de la intriga sentimental básica que altera. Lo más importante no ocurre en el primer plano ocupado por la Mamaé y sus tribulaciones románticas, sino en el dramático juego entre ese plano y el que ocupa el eje de la pieza, Belisario, cuya fantasía creadora genera la acción y la critica al mismo tiempo que participa de ella. Es en este drama dentro del drama, este contarnos que no puede contarnos la historia tal como quisiera, donde Vargas Llosa ha puesto el foco de su autorretrato como parte del clan familiar. Así lo dice en el prólogo a la obra:

Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias.

Recordemos: Belisario es el hijo de Amelia, pero es el niño mimado de los Abuelos y la Mamaé, quien excita la imaginación del niño con las melodramáticas historias que ya conocemos. El no sabe a esa edad, lo que nosotros sabemos: que sus historias no son pura fantasía, sino que están entretejidas con pedazos de la vida misma de la Mamaé, que ella está "novelando" sucesos esencialmente reales. Este artificio es particularmente atractivo para el joven Belisario porque lo provee con el material indispensable para su futuro oficio: el de escritor. Los elementos autobiográficos abundan aquí, no sólo porque en la infancia de Vargas Llosa la Mamaé cumplió precisamente esa función, sino porque el Belisario escritor también existió realmente: un bisabuelo del autor, el arequipeño Belisario Llosa, escribió una novela titulada *Sor María*, que fue publicada en 1866. Algo más: *Sor María* obtuvo una mención honrosa en un concurso literario nacional convocado ese año, cuyo premio correspondió a la novelista más prestigiosa del período, Mercedes Cabello de Carbonera, por *Sacrificio y recompensa*. Eran los años en los que, gracias a ella, estaba de moda un ingenuo realismo que no pasaba, en verdad, de ser un romanticismo social y humanitario de nuevo cuño. Y es también curioso que la Carbonera fuese una temprana lectora de Flaubert, cuyo naturalismo le parece artísticamente admirable pero moralmente excesivo.⁴ A ese Belisario real (homónimo del personaje dramático, más cara del autor) se refiere la Abuela cuando dice el hijo de Amelia: "Ha salido a su bisabuelo. El papá de Pedro escri-



bía versos" (p. 127). Un poco como su antecesor remoto, colega suyo, el Belisario de la pieza aparece como un escritor de historias románticas, aunque éstas, por su impericia, tomen sesgos inesperados. La pieza trata además el tema de cómo nace la vocación del autor y subraya la atmósfera de escándalo y frustración familiar con que ese despertar es recibido. De modo semejante a lo que vemos en *La ciudad y los perros* (el Poeta y sus novelitas pornográficas), *Conversación en La Catedral* (Zavalita degradando sus sueños intelectuales en la "cacografía" periodística) y otra vez en *La tía Julia y el escribidor* (Marito y sus cuentos de principiante, Camacho y sus historias disparatadas), aquí también la literatura parece una perversión, una anormalidad que característicamente se asocia, en la mentalidad convencional de la familia, con la homosexualidad. El siguiente pasaje es largo pero merece citarse íntegro:

AMELIA (*Con amargura*)

Vaya, es verdad. A lo mejor tú tienes la culpa de lo que le pasa a mi hijo. Tanto hacerle poesías de memoria, Mamaé.

BELISARIO

No, no es verdad, mamá. Era el abuelo, más bien, el de las poesías. La Mamaé me hizo aprender una sola, en realidad. ¿Te acuerdas que la recitábamos juntos, un verso cada uno, Mamaé? Ese soneto que le había escrito a la señorita un poeta melencólico, en un abanico de nácar...

AMELIA (*A sus hermanos, que la miran curiosos*)

¿Saben lo que he descubierto entre sus libros de la Universidad? ¡Un alto de poesías de su puño y letra!

AGUSTIN

Por fin te enteraste, hermana. Yo lo sé hace tiempo. No te lo dije, para no darte un disgusto.

Da unos pasos hacia el proscenio donde lo está esperando Belisario.

BELISARIO

Tengo que contarte algo, tío Agustín. Pero prométeme que me guardarás el secreto. Ni una palabra a nadie. Sobre todo a mi mamá, tío.

AGUSTIN

Claro, sobrino, no te preocupes. Si me lo pides, no diré una palabra. ¿Qué te pasa?

BELISARIO

No quiero ser abogado, tío. Odio los códigos, los reglamentos, las leyes, todo lo que hay que aprender en la Facultad. Los memorizo para los exámenes y al instante se hacen humo. Te juro. Tampoco podría ser diplomático, tío. Lo siento, ya sé que para mi mamá, para tí, para los abuelos, será una desilusión. Pero qué voy a hacer, tío, no he nacido para eso. Sino para otra cosa. No se lo he dicho a nadie todavía.

AGUSTIN

¿Y para qué crees que has nacido, Belisario?

BELISARIO

Para ser poeta, tío.

AGUSTIN (*Se ríe*)

No me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Estaba asustado cuando me viniste a hablar con tanto misterio. Creí que que ibas a decir que eras maricón. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo. (*Regresa hacia el comedor y se dirige a Amelia*) O sea que no sigas soñando, Belisario no nos sacará de pobres. Haz lo que te he aconsejado, más bien: pon a trabajar al muchacho de una vez.

Belisario ha regresado al escritorio y desde allí los escucha.

AMELIA

En otras circunstancias, no me importaría que fuera lo que quisiera. Pero se va a morir de hambre, Agustín, como nosotros. Peor que nosotros. ¡Poeta! ¿Acaso es una profesión eso? ¡Tenía tantas esperanzas en él! Si no estuviera muerto, su padre se volvería a pegar un tiro, de espanto, al saber que su único hijo le salió poeta (pp. 124-26).

Las últimas palabras de Amelia tocan ardientemente otro motivo del tópico familiar, otro "demonio" personal que aparece y reaparece, fugaz pero con insistencia, en sus novelas: el del padre, una figura siempre dura y distante. La paternidad ha sido ya examinada por el autor bajo una luz implacable aunque los detalles negativos varíen de novela a novela. Pero en *La tía Julia y el escribidor*⁵ hay un par de escenas que es oportuno recordar: el encuentro final entre el padre y el hijo, ya casado, en una atmósfera cargada de odio y resentimiento (pp. 425-27); y otra anterior, en la que Javier, el cómplice matrimonial de Marito, le cuenta que ha sido amenazado por el padre:

Allí recibió un susto todavía mayor. En la puerta lo esperaba mi padre. Se le había acercado, lívido, le había mostrado un revólver, lo había amenazado con pegarle un tiro si no revelaba al instante dónde estábamos yo y la tía Julia (p. 403).

Simbólicamente, ese revólver se vuelve contra su dueño en *La señorita de Tacna*: el padre ya está muerto, víctima de un ridículo accidente de "ruleta rusa", imagen que ya apareció, disimulada, en el duelo de Chápiro Seminario, de *La Casa Verde*. Esa muerte no produce pesar sino más bien irritación y reproches en la familia: es la causa de la pobreza en la que han caído. Belisario expresa ese ánimo al mismo tiempo que manifiesta gratitud por los Abuelos:

La vida del abuelo no fue nada mítica, sin embargo. Trabajar como una mula, para mantener no sólo a sus hijos sino a la gente que la abuelita Carmen, la mujer más caritativa de la creación, iba recogiendo por el mundo. Hijos de imbéciles que se volaban la cabeza jugando a la ruleta rusa para ganar una apuesta... (p. 33).

Pese a todo, el aspecto más cautivante de *La señorita de Tacna* es el drama mismo del escritor como creador de historias que se inspiran en la realidad pero que divergen de ella y la niegan. Belisario encarna ese conflicto que se desarrolla paralelamente al que viven sus personajes. Un poco a lo Pirandello, Belisario es un autor en busca de una historia que se resiste a ser contada como él quiere: como una historia de amor. El asunto que le interesa primordialmente es el de las fábulas que le contaba la Mamaé: sus historias y la imagen ideal que proyectaban de ella misma, es decir, la de una heroína de novela. Pero de inmediato se da cuenta de que su figura centenaria y doméstica se le interpone y demanda su atención, entorpeciendo su proyecto. En su primera intervención escénica, Belisario se pregunta:

¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé? ¿Qué puede hacer una viejecita que se orinaba y se hacía la caca en los calzones, y a la que había que acostar, vestir, desvestir, limpiar, porque las manos y los pies ya no le obedecían, en una historia de amor, Belisario? ¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? Voy a escribir o qué (p. 8).

Sin embargo, al mismo tiempo que avanza y aumenta la distorsión de su proyecto, Belisario va viendo en él facetas que no sospechaba y que lo consuelan de su incapacidad para ser fiel a su designio inicial. Al aceptar la intromisión de la vieja Mamaé en las juveniles historias que tramaba, el personaje percibe la naturaleza esencial de todo relato: la traición a los modelos reales, la tendenciosidad del narrador que siempre se implica en lo narrado. Ella teje sus relatos con la materia de su propia vida, pero convertidos en cuentos, son otra cosa, significan algo distinto, al menos para quien los escucha y reprocesa en su imaginación. Trabajando con historias ajenas, Belisario las hace suyas y así introduce una nueva distorsión, en la que —él también— proyecta su personalidad, sus prejuicios, sus pasiones. La anécdota toma continuamente sesgos inesperados, algunos de los cuales regocijan a Belisario (“¡Misteriosa, escandalosa, pecaminosa! ¡Me gusta! ¡Me gusta!” p. 79) o lo preocupan estéticamente (“eso es lo que tú criticabas tanto en los escritores regionalistas: el color local y la truculencia”, p. 100). Igualmente, al recontar las historias de la Mamaé, Belisario encuentra claves cifradas de la íntima historia familiar; por la vía de la imaginación, como Pedro Camacho, la Mamaé está hablando secretamente de sí misma y de sus más ocultas frustraciones. Belisario siente que, detrás del artificio, hay una verdad humana pugnando por expresarse, y que al revelarla se apropia de algo que no es suyo, deformándolo con su interferencia:

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 sus cuentos. Pero en mi historia sí se va a decir (p. 107).

Y un poco más adelante llegará a formular una definición de lo que es escribir y volverá a apelar a su conocida teoría de los “demonios” para explicar el rumbo que toman sus esfuerzos de autor:

¿Es esta una historia de amor? ¿No ibas a escribir una historia de amor? Siempre lo estropeas todo, lo desvías todo, Belisario. Al final, te morirás sin haber escrito lo que realmente querías escribir. Mira, puede ser una definición: es-

critor es aquel que escribe, no lo que quiere escribir —ése es el hombre normal— sino lo que sus demonios quieren. (*Mira a los viejecitos, que siguen comiendo*) ¿Son ustedes mis demonios? Les debo todo y ahora que ya estoy viejo y ustedes están muertos, todavía me siguen ayudando, salvando, todavía les sigo debiendo más y más (p. 109).

Belisario comprende, por último, que ha perdido el hilo del asunto, que no ha escrito su historia. Más bien, la historia lo ha “escrito” a él, pues del mismo modo en que la Mamaé era el centro cifrado de sus relatos, él lo es de su drama: es el autor y es el personaje. La cuestión de fondo que *La señorita de Tacna* desarrolla es la de esa compleja y misteriosa operación intelectual que es imaginar. Como dicen las líneas finales del prólogo a la obra:

Cuando escribía esta pieza de teatro en la que estaba seguro de recrear (con abundantes traiciones) la aventura de un personaje familiar al que estuvo atada mi infancia no sospecha que, con ese pretexto, estaba, más bien, tratando de atrapar en una historia aquella —inasible, cambiante, pasajera, eterna— manera de que están hechas las historias.

Esta incursión de Vargas Llosa en el género teatral es, pues, una confirmación de las preocupaciones estéticas y personales —¿qué es escribir?, ¿por qué escribo yo?— que lo han desvelado siempre, pero mucho más intensamente en esta última parte de su producción creadora y crítica.

Notas

¹ La obra es inédita al momento de escribirse este trabajo, pero se prepara una coedición simultánea en Argentina y España, y su estreno en Buenos Aires está fijado para el 15 de abril de 1981 en el Teatro Blanca Podestá, bajo la dirección de Emilio Alfaro y con la actuación de Norma Aleandro en el papel principal. Cito del original fechado en 1980, que tiene 151 pp. Dejo constancia de que esta versión fue, a su vez, sometida a cortes y modificaciones previas a su presentación escénica. Posteriormente, el autor agregó un breve prólogo, “Las mentiras verdaderas”, para aclarar algunos aspectos de la obra. Agradezco la ayuda prestada por Lori Carlson para la redacción de este trabajo.

² Las coincidencias entre esta novela y la obra teatral son múltiples. Varios personajes son comunes a ambos textos aunque los nombres cambien, aparte de que la casa en la que Marito vive y donde conoce a la tía Julia, es la misma casa de los Abuelos que aparece en *La señorita de Tacna*. La Amelia del drama, madre de Belisario, es la Dorita de la novela, que corresponde al nombre real de la madre de Vargas Llosa.

³ Usando un recurso muy teatral, que además complica el juego de sustituciones, el Padre Venancio es un mero papel que representa el mismo Belisario. En todo momento, el autor quiere subrayar el “elemento añadido” que brinda la imaginación a los datos de la experiencia.

⁴ Véase Augusto Tamayo Vargas, “La realidad y la libertad en el arte literario de Vargas Llosa”, *Nueva Estafeta*, No. 11, 1979, p. 52.

⁵ *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral, 1977). Cito por esta edición.

Hay otros detalles menores que completan el autorretrato, con un círculo de presencias obsesivas, figuras favoritas o ambientes reconocibles: el Hermano Leoncio, el religioso de *Los cachorros*, es mencionado muchas veces por Belisario (pp. 51, 95, 127, 142) y corresponde, otra vez con nombre propio, a un personaje real de los años que el autor pasó en “La Salle”; los personajes mayores de la casa escuchan los radioteatros de Pedro Camacho y hablan de él y sus historias (pp. 20, 31, 123); el “herodismo”, que justamente figuraba en el morboso repertorio de temas de Camacho al mismo tiempo que era una preocupación de Marito vinculada a su vocación de escritor, se convierte en una manía senil de la Mamaé, atacada por un súbito odio a los niños: “De todos los personajes de la historia, es el que me gusta más. Los mandó matar a todos. Yo también acabaría con ellos, no dejaría ni uno de muestra” (p. 59); la afición flaubertiana de la Mamaé (p. 45) y el gusto por el melodrama y el folletín de la familia (p. 102), etc.