

**EL CONTADOR DE HISTORIAS: PASADO E IMAGINACIÓN EN LA  
OBRA TEATRAL DE VARGAS LLOSA**

***Joaquín Meco Medina***

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Las obras teatrales de Vargas Llosa se construyen desde un marco concreto de tiempo o espacio, o ambos, que sirve como plataforma dramática para realizar frecuentes saltos temporales y espaciales. En este marco Vargas Llosa sitúa a un contador de historias o a alguien que recuerda su pasado para ofrecernos el drama. Este recurso dramático suele estar acompañado por la duda sobre la certeza de la realidad contada, por lo que el pasado y la imaginación se funden y confunden a menudo. Estas características, que no aparecen en sus novelas, pueden observarse, con sus variantes, en sus distintas obras dramáticas.

*Palabras clave: Vargas Llosa, teatro, tiempo, espacio, contador de historias.*

ABSTRACT

The plays by Vargas Llosa are built from a specific frame of time or space, or both, that is used as a dramatic platform from which frequent flashbacks and changes of space occur. This frame is used by Vargas Llosa to place a storyteller or someone who remembers his or her past to show us the play. This dramatic technique usually implies the doubt on the certainty of the reality told, so the past and the imagination are melted and they are often confused. These characteristics, which are not in his novels, and its variations can be observed in his different plays.

*Key words: Vargas Llosa, theatre, time, space, storyteller.*

## **RECUERDO E IMAGINACIÓN**

En la obra teatral de Vargas Llosa hay a veces una casi total confusión entre el pasado que se rememora y la imaginación, alguna vez entre un supuesto futuro y la imaginación, de tal forma que si en ocasiones reconocemos claramente quién imagina la escena, en otras no sabemos con certeza si es parte de lo que se recuerda o de lo que alguno de los personajes ha imaginado que pasaría, hasta el punto de que las obras teatrales de Vargas Llosa sugieren al espectador que quizá no hay recuerdo sin imaginación. En palabras del autor, refiriéndose a su obra *Kathie y el hipopótamo*, en la que un escritor a sueldo escribe historias de una mujer acomodada con tardías veleidades literarias y los deseos de ambos y sus pasados se entrecruzan en las tablas:

“La obra no trata de representar extensivamente la experiencia humana sino mostrar que ella es objetiva y subjetiva, real e irreal, y que ambos planos conforman la vida.”

Vargas Llosa, 2006, 139.

Esta dinámica se repite en otras de sus obras. Por ejemplo, en *La señorita de Tacna*, Belisario, un escritor en la década de los 80, narra el pasado de su familia de tal forma que “las personas se afantasma” (Vargas Llosa, 2006, 19), según las indicaciones del autor, y que son en realidad el recuerdo que él tiene de la familia, entreverando su pasado con su propia imaginación y reflexionando continuamente sobre el acto de contar, las primeras frustraciones y los pensamientos sobre la obra, sobre cómo llevarla a cabo, la impotencia y la felicidad de encontrar los caminos narrativos por los que circule y el placer de darle final. En esos recuerdos e imaginaciones de Belisario —¿Quién sabe hasta qué punto qué es qué?— el personaje central de Mamaé, del que vemos desde su juventud hasta su vejez, se erige como la contadora de historias para los sobrinos, quienes nunca sabrán la raíz de aquellas historias, el porqué de ellas y de sus extravagancias, ni tampoco pueden darle sentido a sus palabras en la vejez, que suenan a locura, pero que el espectador, a través del pasado de Mamaé que Belisario le ha contado, inventándose, le da sentido a todo y genera esa desazón e impotencia al conocer como espectador lo que los personajes no saben e ignoran unos de otros.

## **UNA PLATAFORMA DE UNIDAD DE TIEMPO Y LUGAR**

El recurso de los continuos saltos temporales, que revelan verdades de la ficción al espectador, con las contradicciones de los personajes y los dramas que

marcan sus vidas, vuelve a repetirse con breves variaciones en cada obra teatral de Vargas Llosa, pero siempre desde una plataforma de cierta unidad de tiempo o lugar que, aunque amenazada por las constantes idas y venidas del tiempo dramático, se mantiene estable. Así, la anécdota de una noche entre la Chunga y Meche planea sobre las reuniones de los inconquistables en un bar que abre, mantiene y cierra la obra de *La Chunga*; el escritorio de Belisario da un punto fijo en el tiempo y el espacio para narrar historias que transitan muchos años de una familia en *La señorita de Tacna*; las dos horas de un escritor a sueldo para una señora acomodada en *Kathie y el hipopótamo* sirven para contarnos sus pasados con sus parejas y el futuro entre ellos dos, sin saber hasta qué punto es todo parte de la imaginación de cada personaje o parte de una realidad asumida por la ficción; en lo que el profesor Brunelli, en *El loco de los balcones*, intenta suicidarse desde un balcón limeño, éste rememora los acontecimientos que le han llevado hasta desear quitarse la vida; Eduardo Zanelli y Rubén Zevallos hablan, discuten y, en el caso de Rubén, recuerda o fantasea, según la indicación del autor, en el transcurso de una conversación en un apartamento; la noche tras matar a los pretendientes en la que Odiseo le cuenta a Penélope sus aventuras es la base para volver a contar esa historia que se cuenta tantas veces dentro de la misma historia, en *Odiseo y Penélope*.

Este recurso de partir de una unidad de tiempo o lugar, o de ambas, como marco de la historia, en ocasiones entendido como metateatro por Oscar Rivera-Rodas y que no se observa en sus novelas, funciona como plataforma narrativa ideal para desplegar un sinfín de líneas temporales y mantenerlas unidas. Para darle coherencia a esta estructura y dotarla de mayor verosimilitud aparece la figura recurrente del contador de historias que, paradójicamente, explícita o implícitamente, hace dudar al espectador de la veracidad de lo que se ha narrado. Esta figura existe en muchas de sus obras: Belisario cuenta la historia de su familia mezclando sus recuerdos con la imaginación; Kathie y Santiago nos muestran sus pasados y fantasías; cada uno de los inconquistables nos da su versión imaginada de la historia entre la Chunga y Meche, revelando más sus personalidades que la verdad de lo ocurrido. En ese sentido, el guiño final de Vargas Llosa en su última obra de teatro, *Odiseo y Penélope*, queda perfectamente encajado en la trayectoria dramática del autor.

“PENÉLOPE ¿Sabes que me cuesta creer que hayas vivido todas esas aventuras? Las que me has contado y las que te quedan por contarme. Se me ocurre, de pronto, que, más que un aventurero, eres un fantaseador. Un contador de cuentos. Uno de esos embaucadores que divierten al público en el ágora con fantasías extravagantes.

ODISEO Tal vez no estés lejos de la verdad, Penélope. Te confesaré un secreto. Cuando me oigo refiriendo aquellas peripecias ante extraños, ya no estoy muy

seguro si es mi memoria la que habla por mi boca, o mi imaginación. Contándolas, las vivo, cierto. Pero no estoy seguro si de veras las viví, o si, al contarlas, cambiaron tanto que es como si las estuviera inventando.”

Vargas Llosa, 2007, 162.

No ocurre lo mismo, sin embargo, en la obra *El loco de los balcones*, donde la memoria del viejo profesor Brunelli nunca se pone en tela de juicio ni se cuestiona ese pasado reciente que rememora mientras intenta suicidarse, pero resulta evidente, por las propias palabras de sorpresa del profesor, que él no estuvo presente en alguna de las escenas que recuerda, como en las coqueterías entre su hija Ileana y Diego, por lo que las ha debido de imaginar a partir de posteriores revelaciones sobre la infelicidad de su hija y la semejanza de ésta con la madre. Quizá, más importante que la cercanía temporal con los hechos recordados o imaginados por el profesor, es la intención didáctica o de concienciación del autor en defensa de los balcones como patrimonio cultural, imitando la defensa de su admirado Víctor Hugo de la arquitectura medieval parisina en *Notre-Dame de París*, ya que en ambos casos el acento del discurso no está en la perspectiva esteticista de la belleza sino en la realidad histórica que conservan y a la que se refieren. En definitiva, en esta obra, quizá por las necesidades apuntadas, no existe un contador de historias que nos haga dudar de lo contado, aunque sí un personaje, el profesor Brunelli, por cuyos recuerdos e imaginaciones accedemos al drama.

En el caso del texto de *Ojos bonitos, cuadros feos* no hay ninguna duda explícita o implícita sobre la veracidad de lo que Rubén Zevallos le cuenta a Eduardo Zanelli sobre Alicia Zúñiga, sobre cómo perdió su ilusión en la vida tras un duro artículo del crítico de arte sobre su incipiente obra pictórica, pero curiosamente Vargas Llosa indica en el texto breve, que precede a la obra y describe su espacio, que la acción transcurre en “[...] el pequeño departamento [...] donde vive el crítico y profesor de arte Eduardo Zanelli, y en la memoria o la fantasía de Rubén Zevallos” (Vargas Llosa, 2006, 485). Si bien este dato no llega al espectador, que ve y escucha los recuerdos de Rubén como parte de la verdad de una ficción que nunca se pone en duda, el autor indica al lector teatral la posibilidad de elegir entre el recuerdo o la fantasía de Rubén, abriendo nuevas y opuestas líneas a la interpretación de los sucesos, o bien iguala ambas, el recuerdo y la fantasía, a una misma categoría. Ésta es la obra de Vargas Llosa con menos saltos temporales pero no por ello estos dejan de ser esenciales para revelar el drama, ya que a través de los recuerdos o fantasías de Rubén accedemos a comprender porqué quiere asustar de muerte al crítico de arte o cuál es su fantasía justificadora para hacerlo. De todas maneras, cualquier interpretación debería pasar por la textualidad de la obra sobre la escena y ésta sugiere que las analepsis, o saltos hacia el pasado, provienen de los recuerdos de

Rubén, en lo que sería la común fe de cualquier espectador en la realidad de la ficción a no ser que se le sugiera lo contrario.

Otro recurso que se deriva de esta plataforma narrativa de unidad de tiempo o lugar, o ambas, en las obras teatrales de Vargas Llosa es la economía de actores. Los personajes no suelen entrar ni salir de escena, o la mayoría de las veces no tienen porqué, sino que ellos mismos hacen de otros, como en el caso de Penélope en *Odiseo y Penélope* o de las edades de Mamaé en *La señorita de Tacna*, o simplemente los saltos temporales hacen que la intensidad dramática no requiera de nuevos personajes sino que se recurra al pasado, presente o futuro —o a las imaginaciones— de los que ya están en la escena, como en *La Chunga*, en *Kathie y el hipopótamo* o en *Ojos bonitos, cuadros feos*. Por ejemplo, la Chunga está junto a la Meche aunque ésta no existe en la acción teatral de algunas escenas y el personaje de Mamaé hace de vieja o de joven según la necesidad del momento. Si bien es verdad que en una obra sobre una familia, *La señorita de Tacna*, hay hasta nueve personajes, en otras, como *Kathie y el hipopótamo*, *La Chunga* y *Ojos bonitos, cuadros feos*, el número de personajes está entre tres y seis. Ciertamente, esto no es una peculiaridad única del teatro de Vargas Llosa, sino que, más bien al contrario, está en consonancia con muchas obras de sus contemporáneos, pero es difícil encontrar tantos recursos dramáticos e historias que cubren tantas vidas con tan pocos personajes. El caso de *Odiseo y Penélope* es paradigmático: existe una gran variedad de personajes, pero sólo se interpretan en la escena por dos actores, ya que la actriz que representa a Penélope hace de las amantes de Odiseo y la mayoría de los demás personajes están pensados como voces fuera del escenario. Sin duda, podrían haberse empleado muchísimos más actores para lo mismo, pero esta elección intensifica la vivencia dramática y, por tanto, es significativa y reseñable.

Desde esta plataforma de unidad de tiempo o espacio, o de ambas, también se favorece la elección de los momentos cúspides del drama, tanto del pasado como imaginados, o presentes y futuros, con lo que la obra gana en intensidad y se acopla mejor a la naturaleza dramática del teatro y sus exigencias temporales de interpretación, además de, por supuesto, ofrecer un marco en el que se asienta el drama teatral. Esta plataforma narrativa permite que a los saltos temporales se les pueda añadir, sin perjuicio de narrar una historia en la que todo quedara en una inmensa nube de dudas como causa de las fantasías de los personajes fantaseados, el elemento de la imaginación del que se habló al principio y al que Vargas Llosa vuelve a referirse en su introducción a *La Chunga*:

“Igual que en mis dos obras anteriores —*La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*— he intentado en *La Chunga* proyectar en una ficción dramática la totalidad humana de los actos y los sueños, de los hechos y las fantasías.”

Vargas Llosa, 2006, 258.

## LA VERDAD DE LA OBRA

Este juego entre la fantasía y la realidad de la obra, inexistente también en sus novelas, al igual que el recurso de ofrecer una plataforma de unidad de tiempo y espacio entre tantos saltos temporales y con menor frecuencia espaciales, suele decantarse por un final que revela la fantasía de lo narrado o la realidad que hay en la ficción. Así, tras contarnos las fantasías de algunos de los inconquistables en *La Chunga*, sin saber bien qué sucedió ni qué dejó de suceder con certeza, la última frase de la Chunga “*Hasta mañana, Mechita*” (Vargas Llosa, 2006, 363) nos da una más que posible clave de lo que pudo suceder, es decir, que Meche se quedó a vivir con la Chunga, pero, predispuestos por la obra, con tanta fantasía de por medio, también podemos pensar que esa última frase del personaje, ya agotada por el día y descalzándose en la cama, pudiera ser sueño o deseo de que ocurriera así, pero no realidad. También la conversación final entre los dos personajes principales en *Kathy y el hipopótamo* sugiere una realidad bastante más austera y menos dramática que la vivida por las imaginaciones de cada uno de ellos, lo cual está en consonancia con las repetidas afirmaciones de Vargas Llosa sobre la monotonía de la realidad frente a la riqueza de la fantasía. Mientras que en el monólogo final de Belisario, en *La señorita de Tacna*, su consciencia de escritor hace más reflexionada su conclusión al respecto:

“BELISARIO [...] 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?”

Vargas Llosa, 2006, 125.

Por otra parte, en *Odiseo y Penélope*, el final de este juego entre la fantasía y la realidad de la obra es opuesto a las dos primeras obras mencionadas —*La Chunga* y *Kathy y el hipopótamo*—, ya que se ha asumido durante la interpretación de la obra el relato de Odiseo como verdad, pero es al final, en el ejemplo citado anteriormente, cuando la fantasía parece ganarle el pulso a la realidad de la obra y todo lo narrado, de repente, se pone en tela de juicio. Hay que resaltar que, a pesar de que la mayoría de las obras teatrales de Vargas Llosa son realistas y tratan una realidad contemporánea —salvo parte de su primera obra de juventud, *La huída del Inca*, y ésta última reciente, *Odiseo y Penélope*, que no se incluyen ninguna de ellas en la Biblioteca Mario Vargas Llosa de Alfabuara—, el relato de las aventuras fantásticas de Odiseo se asume como totalmente verdadero desde el principio y no se duda de él ni de la perspectiva de su narración hasta el momento final. Quizá esto es consecuencia del valor de esta

narración dentro de nuestra tradición, es decir, el relato de la leyenda como verdad ficticia ya asumida y compartida por todos los espectadores.

A través de este juego entre la fantasía y la realidad de la obra, que en última instancia es una fundición inseparable entre el pasado narrado desde la plataforma de unidad de tiempo y espacio y la fantasía generada desde esa plataforma o desde cualquiera de los tiempos y lugares en los que la historia se sitúa en cada momento, se revelan al espectador los deseos y las frustraciones de los personajes, ya que en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trata de personajes sin hábito o tendencias imaginativas, interpretamos sus fantasías como proyecciones de sus deseos o vemos en el presente de los personajes la huella del pasado, en ocasiones desconocidas por los demás personajes de la ficción dramática. Así, descubrimos el amor de Lituma por Meche, las fantasías masoquistas del Mono asentadas en su complejo de culpa, la invención de su propio pasado por parte de Santiago para hacerse más interesante, las imaginadas venganzas de Kathie sobre su marido, las causas de las raras predilecciones de Mamaé y de sus incoherentes frases de anciana, el causante del incendio de los balcones de Lima o la frustración artística del mejor crítico de arte de Lima.

En las obras de Vargas Llosa no existe una unidad de tiempo y lugar propiamente dichas, pero tampoco hay una ausencia de ellas como en el teatro romántico o del siglo de oro, sí existe, sin embargo, un punto de referencia que estructura y encierra una unidad de lugar o de tiempo, a veces sirviendo como marco de la historia, a partir del cual los personajes recuerdan o imaginan, en una explosión de saltos temporales y espaciales que nos acercan a momentos claves en la vida de sus personajes, mostrándonos una consecución de situaciones dramáticamente intensas, en la que la figura de los contadores de cuentos es habitual, tanto como escritores reflexivos o de poca monta, como abuelas cariñosas o señoras acomodadas, como héroes legendarios o como villanos groseros y chulescos. Son todos contadores de historias, imaginadores, de tal forma que con frecuencia se diluye la certeza de lo narrado o, más bien, se explicita la primera verdad de la fantasía: todo lo narrado es una mera ficción y toda ficción parte de nuestro conocimiento del mundo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- HUGO, V. (1980). *Nuestra señora de París*. Madrid. España: Alianza Editorial.
- RIVERA-RODAS, O. (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: Hacia una poética del espectador*. Philadelphia. EEUU: Purdue University Monographs in Romance Languages.
- VARGAS LLOSA, M. (2006). *Teatro. Obra reunida*. Madrid. España: Biblioteca Mario Vargas Llosa. Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, M. (2007). *Odiseo y Penélope*. Madrid. España. Galaxia Gutenberg. Circulo de Lectores.