

# Máscaras y transparencias en el teatro de Mario Vargas Llosa\*

*Roberto Ángeles*

En el texto "El teatro como ficción" con el que Mario Vargas Llosa prologa su obra *Kathie y el hipopótamo*, hay un párrafo que dice así: "Mentir es inventar, añadir a la vida verdadera otra ficticia, disfrazada de realidad. Odiosa para la moral cuando se practica en la vida, esta operación parece lícita y hasta meritosa cuando tiene la coartada del arte. En una novela, en un cuadro, en un drama, celebramos al autor que nos persuade, gracias a la pericia con que maneja las palabras, las imágenes, los diálogos, de que aquellas fabulaciones reflejan la vida, son la vida".

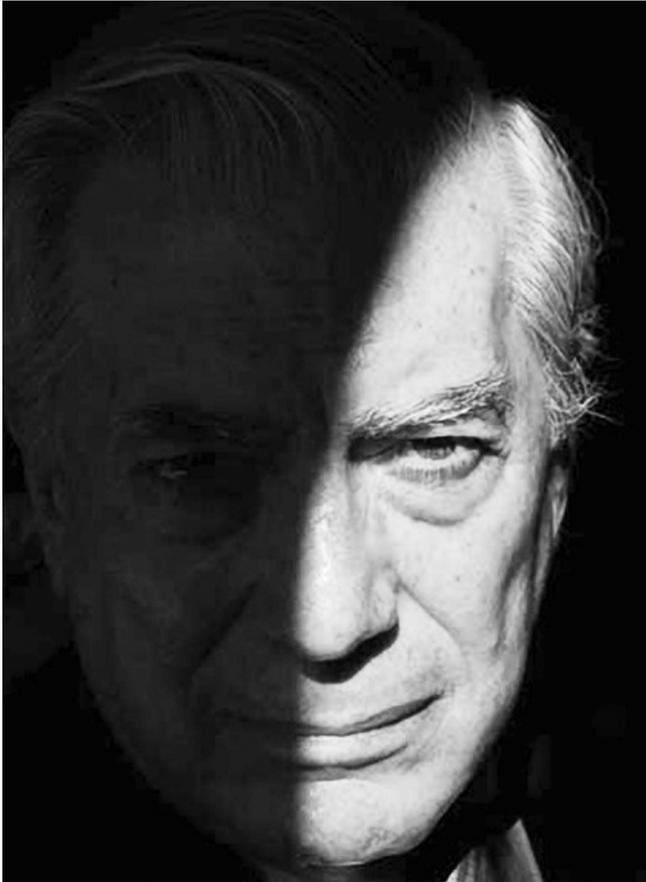
Escribo esta nota con el afán de señalar algunas verdades que Vargas Llosa añade a la vida verdadera a través de sus dramas, a través de sus "mentiras inventadas".

En su primera obra, *La señorita de Tacna*, el autor presenta espléndidamente la encantada relación entre un escritor (de teatro acaso) y su imaginación. Literalmente vemos sentado escribiendo a este personaje escritor, aunque nunca veamos lo que está escribiendo en el papel, durante toda la obra. Y simultáneamente vemos su encantadora imaginación materializada de inmediato sobre el escenario, el mismo escenario en el que él escribe. A veces la materialización se produce antes de que él lo escriba, lo cual nos deja entender el carácter propio y casi independiente de la obra de este personaje escritor. Pero el personaje que él ha escogido para escribir está muy cercano, es su tía abuela,

quien está a punto de morir. Este personaje escritor recrea algunos recuerdos de su infancia, los cuales se presentan como verdades pero a esto le suma inventos hechos en base a vagas memorias de su familia. Pero donde las cosas mejoran es en los momentos cuando este personaje escritor inventa declaradamente lo que puede haber sucedido en la historia de este personaje y el contorno de su familia. Inventa en base a la ternura que su personaje le inspira. Y esta ternura la hace extensiva al escritor de *La señorita de Tacna*, o sea a Mario Vargas Llosa, el cual es real; y luego la hace extensiva a nosotros, espectadores de su tierna y encantadora obra. Para lograr atraparnos aún más en su obra, hace otras tres cosas en esta dramaturgia: primero, en los momentos en los cuales el personaje escritor no sabe qué escribir o se emociona mucho con su propia obra, se para de su escritorio y se mete entre los personajes creados por él (y por Mario Vargas Llosa) y baila con ellos, o los escucha o se acurruca en las piernas de uno de ellos. Qué soledad profunda la del escritor que vive con sus personajes un momento de cotidianidad común, con estos personajes que él quisiera que tuvieran vida propia. Pero tienen vida propia, porque son personajes de la historia real de este escritor, pero que ya están muertos, y deben ser extrañados por nuestro imaginativo escritor como cualquier hombre extrañaría la vida y la juventud. Lo segundo que hace es contextualizar su anécdota en momentos

---

\* Con el título "La verdad de las mentiras en el teatro de Mario Vargas Llosa", el presente artículo fue publicado en la revista *Quehacer* 140 (Lima: Desco, enero-febrero del 2003).



precisos y geografías exactas de la historia del Perú. En este caso, el ejercicio del personaje escritor está situado en una mesa en cualquier parte del mundo en 1980, cuando ya es adulto. Pero su memoria, su soledad y su imaginación viajarán al pasado: Miraflores en los cincuenta, Camaná en los cuarenta, Arequipa en los veinte, Tacna a comienzos del siglo XX. Los grandes acontecimientos de la historia del Perú nos llegan por referencias casuales de los personajes, pero sobre todo por el discurso, por la forma de hablar de los personajes, por sus dichos y requiebros. Mario Vargas Llosa crea con el lenguaje la naturaleza total de sus personajes y con ello recrea la naturaleza real del contexto histórico. Hace historia y eso me produce un cierto dolor, por lo irrecuperable. Me asalta una gran ternura por la labor del escribiente. Pero la tercera verdad es la mejor. Todo esto es mentira. Personajes basados en personas, anécdotas basadas en hechos, discurso basado en documentos, pero todo mentira, invento, no obstante tenemos al personaje escritor conmovido por su propia obra como

seguramente debe haber estado cuando escribía la suya. Y esa es una verdad, la mentira del escritor puede conmovernos enormemente aunque se refiera a personajes mediocres, a tiempos pasados, a ideas inútiles. Es el ejercicio de la imaginación en sí lo que conmueve. La capacidad de mentirnos. Nos conmueve tanto que nos provoca meternos entre nuestras mentiras y acunarnos en ellas. Pobres nosotros. Qué maravillosos nosotros.

En esta obra, pasa de una época a otra con mucha facilidad, en el mismo espacio escénico, con los mismos actores que no cambian su vestuario. El personaje escritor viaja a través de las décadas. Es omnipresente, en cualquier momento, en todos los espacios, como nuestra memoria, como nuestra imaginación. El juego con el tiempo les confiere atemporalidad a los personajes, y su lenguaje los ubica de manera particular en un contexto determinado de la historia del Perú.

En *Kathie y el hipopótamo* esto es exacerbado hasta el punto en que los actores ya no representan un solo rol sino diferentes personajes de la imaginación de otros personajes de la historia. Como cómplices de un juego de consuelo, los actores asumen personajes indistintamente para satisfacer el deseo o el temor, el odio o la fantasía de otro personaje que es igualmente inventado. Al final de la obra los personajes se acunan, igualmente, por haberse permitido compartir la tierna y conmovedora experiencia de la fantasía, de la escenificación, de la mentira, de la verdad emotiva, de la —como diría Vargas Llosa— totalidad de la vida, la realidad y la fantasía

juntas, pero no una subsanando a la otra. Para mí ambas, absolutamente reales, simultáneas e interdependientes, son maravillosas.

En *La Chunga*, el juego con el tiempo subsiste. La obra empieza con los cuatro inconquistables tomando tragos en el bar de La Chunga a mediados de los cuarenta. La obra retrocede en el tiempo varias veces, sin dejar el presente. El presente está representado por tres de los amigos que siempre quedan jugando en la mesa mientras que el cuarto amigo se remonta al pasado y revive su propia versión de lo que pasó con Mechita esa noche en que el Josefino la trajo al bar de La Chunga por primera vez. Estos saltos del presente al pasado llegan al mismo punto cada vez que uno de los personajes ofrece su versión de lo que sucedió esa noche. No sabemos cuál de las cuatro, o cinco, si incluimos la de La Chunga, es la versión cierta. Mario Vargas Llosa no distingue cuál es la verdadera, no subraya ninguna. Deliberadamente nos deja con todas las versiones de la historia que solo coinciden en que Mechita desapareció para siempre después de que entró al cuarto de La Chunga porque el Josefino se la había vendido por una noche. Y no importa cuál es la verdad. Cada personaje cuenta (y el montaje escenifica como cierto) su verdad, que puede ser inventada, producto de sus deseos ocultos o de su pura imaginación, la cual es parte de la verdad del personaje. Lo que cada uno se imagina es lo que importa. La mentira verdadera de cada personaje es lo que importa. Una vez más Mario Vargas Llosa ha escogido personajes intrascendentes, en este caso marginales. Pero que se salvan, son reivindicados por su imaginación.

Pero con *La Chunga* aparece una línea nueva en la dramaturgia vargasllosiana. Esta nos presenta el lado monstruoso del personaje. Como una alternativa humana. Real. ¿Cómo es posible que un hombre venda a su novia por una noche? ¿Y cómo es posible que una mujer la compre por tres mil soles? Lo que los otros personajes se pueden imaginar que La Chunga hizo con Mechita puede ser monstruoso. Lo que ella cuenta es otra cosa. Quizá lo que hizo fue muy tierno y humano. El monstruo está muy cerca. Puede vivir en la misma persona.

Pero el monstruo se desarrolla más declaradamente en sus siguientes obras.

En *El loco de los balcones* reina la ambivalencia en el personaje principal. El profesor Brunelli se ha tomado muy en serio su tarea de salvar los balcones coloniales limeños amenazados por las empresas constructoras de los años cincuenta. El lado monstruo del profesor Brunelli aparece en cada momento que le dedica a esta cruzada y no se lo dedica a su preciosa hija Ileana. Por primera vez, en la obra de Mario Vargas Llosa aparece el drama en términos reales de conflicto. Ileana, que ya no es tan joven para el matrimonio, ha dedicado toda su alegría a ayudar a su padre en su quijotesco propósito sin detenerse a pensar en ella misma. Tal debe ser su inseguridad, que disfraza muy bien, que no se atreve a explorar otra vida que la de hija sumisa y atenta. Desde que se levanta el telón Ileana ya está en drama, aunque ella misma no lo sepa; y cuanto más entusiasta u obsesivo veamos a su padre, el profesor Brunelli, más intenso será el conflicto central de esta

obra: que el profesor entienda que su hija se casó con un hombre que no amaba solo para alejarse de su padre. Para tener una vida propia. Aunque sea sin amor. En otro país. Pero lejos del monstruo a quien ella sirvió tantos años sin recibir una mirada paterna a cambio. Este hombre romántico entiende muy bien cuánta belleza hay en la historia, cuánta humanidad hay en el historia, cuánta historia hay en los balcones, cuánto arte. Pero tiene la peor de las taras: no entiende el arte de la vida, del amor, de amar lo vivo, de hacer su historia propia amando lo que él ha creado: la vida. Monstruo. En esta confrontación final surge el drama en términos clásicos. Aunque en *Kathie y el hipopótamo* ya aparecieron algunos diálogos de confrontación entre Kathie y Johnny, pero aún sin desenlaces graves y sin mayores consecuencias que la soledad de Kathie, la cual deriva en la fantasía. En cambio, el daño que causa el profesor Brunelli sí es grave, tanto que decide incendiar todos sus balcones acumulados, toda su vida romántica, su cementerio de balcones. Y después de eso decide matarse colgándose de un balcón del Rímac. Pero la cosa tampoco es para tanto, el balcón "decide" ceder y se rompe, y cae antes de que Brunelli se ahorque, dándole una segunda oportunidad a su vida monstruosa. Ningún balcón vale la vida de nadie. Ni siquiera la de este pobre inhumano que no atiende a su hija. Este infeliz.

Una vez más, el lenguaje, en esta obra, hace una estupenda recreación del contexto histórico.

En *Ojos bonitos, cuadros feos* este monstruo está más perfilado, está concentrado en un

solo personaje y su dimensión humana está casi reducida a su monstruosidad. Es un crítico. Esto permite una obra mucho más clara en términos de conflicto, el bueno versus el malo, pero no gana contraste ni ambigüedad. Hay un solo contenido: la soberbia es monstruosa. Un joven marino se introduce, con engaños, en el departamento de un viejo crítico gay. Quiere recriminarle la forma de tratar a sus alumnos y que se arrepienta de su ligereza al escribir sus críticas. Su crítica titulada "Ojos bonitos, cuadros feos", publicada en el diario *El Comercio* sobre la primera exposición de pintura de una de sus alumnas, dejó sumida a la artista en una profunda depresión. Su novio, el marino, ha venido a hacer justicia ya que la depresión de su novia terminó en suicidio. Eso es todo. Hay algunos juegos con el tiempo, de tipo anecdótico, mas no para darle dimensión u otra lectura a los personajes.

El lenguaje recrea de maravillas el contexto social y cultural de los personajes, hasta el punto de ser particularmente reconocibles. Logro que se da en esta obra en particular y en todas las otras en general, menos en *La Chunga* donde el lenguaje no se ajusta a la marginalidad social y cultural de los personajes.

Es una estupenda dramaturgia la que Mario Vargas Llosa nos ha ofrecido hasta ahora. Desde 1981 hasta 1996. Cinco obras en quince años. Me es muy difícil añadir mejores reflexiones a esta nota que las que él mismo utiliza para prologar sus propios trabajos. Su juego con el tiempo, su acercamiento a lo monstruoso, la unidad de lo real y la fic-

ción, y sus recreaciones históricas a través del lenguaje son algunos de sus aportes al arte escénico peruano, con los cuales está muy presente.

Cito, para terminar, dos fragmentos del texto del propio Mario Vargas Llosa titulado "El teatro como ficción", escrito en Londres en 1982:

El abismo inevitable entre la realidad concreta de una existencia humana y los deseos que la soliviantan y que jamás podrá aplacar, no es solo el origen de la infelicidad, y

la insatisfacción y la rebeldía del hombre. Es también la razón de ser de la ficción, mentira gracias a la cual podemos tramposamente completar las insuficiencias de la vida, ensanchar las fronteras asfixiantes de nuestra condición y acceder a mundos más ricos o más sórdidos o más intensos, en todo caso distintos del que nos ha deparado la suerte.

El teatro no es la vida, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción. Ningún género manifiesta tan espléndidamente la dudosa naturaleza del arte como una representación teatral.