

“La invención teatral de Mamaé y del escritor Belisario
en *La señorita de Tacna* (1981) de Mario Vargas Llosa”

Lady Rojas Benavente
Concordia University, Canadá

Aunque cegué de mirarte
¿qué importa cegar o ver,
sí gozos que son del alma,
también un ciego los ve?
Sor Juana Inés de la Cruz, “Glosa 142”.

En el fondo... tan sólo es realmente obscena
la gente casta
J. K. Hysmans, *Certains*.

Mario Vargas Llosa se sintió atraído por el arte dramático en su infancia cuando por primera vez acudió al teatro Achá en Cochabamba, Bolivia, y se dio cuenta que “unos hombres y mujeres no contaban sino *vivían* una historia” que lo hizo llorar de emoción. El joven demostró su amor por el espectáculo maravilloso cuando estudiaba la secundaria en Piura como lo consigna el autor más tarde en sus memorias, *El pez en el agua* (1993):

En ese año de 1951 escribí una obra de teatro: *La huída del inca*. Leía un día, en *La Crónica*, que el ministerio de Educación convocaba a un concurso de obras teatrales para niños, y ése fue el acicate. Pero la idea de escribir teatro me rondaba desde antes, como la de ser poeta o novelista, y acaso más estas dos últimas. El teatro fue mi primera devoción literaria (121).

Con *La huída del inca*, obra inédita hasta ahora, el escritor incursiona en el mundo de la teatralidad. Su “primera devoción literaria” se alimenta de las actuaciones dramáticas que en su juventud le “dejaba[n] la cabeza llena de imágenes para fantasear muchos días, y cada vez salía del teatro con la secreta ambición de ser algún día un dramaturgo” (122). Mario Vargas Llosa se hizo periodista nacional en el norte del Perú, cuentista y novelista internacional en Lima, Madrid, Buenos Aires, París, Barcelona, Londres y Washington, y ensayista libertario en el mundo, antes de abrazar nuevamente el teatro que le depararía un filón de sorpresas placenteras: la primera cuando sondea el misterio artístico que el dramaturgo define en el prólogo (1980) de *La señorita de Tacna* (27-04-1981) así: “La

ficción es el hombre ‘completo’ en su verdad y en su mentira confundidas” (1986, 10) con la que inventa luego: *Khatie y el hipopótamo* (26-04-1983), *La Chunga* (30-01-1986), *El loco en los balcones* (1992) y *Ojos bonitos, cuadros feos* (4-07-1996). Vargas Llosa goza la adaptación de sus cuentos y novelas al teatro: *La ciudad y los perros*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La fiesta del chivo* y otros; y seguramente experimenta la máxima dicha del dramaturgo cuando vive, representa, pone en escena con Vanesa Saba y actúa leyendo directamente en *La verdad de las mentiras* (26-01-2006) en España y luego en México.

Dos conceptos artísticos se combinan en la obra y en la concepción literaria de Vargas Llosa: el de fantasear y el de ficción. De acuerdo a la Real Academia Española, la etimología latina y griega del término *phantasia* significa la “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales” que también incluye la acepción de fantasmagoría como “la ilusión de los sentidos”. Ficción proviene del latín *factio* y su primer sentido es “acción y efecto de fingir”,¹ Vargas Llosa dirá mentir e inventar.

Asistí en 2003 como espectadora a un teatro de Buenos Aires y entré al mundo complejo, fantasioso y ficticio de *La señorita de Tacna*, encarnado brillantemente por la actriz Norma Aleandro que se metamorfosea en los papeles de ese personaje múltiple, cuyo discurso rememorativo es la fuente principal de un relato biográfico² amoroso y nacional³ que el escritor Belisario reinventa.⁴ Éste resulta el cómplice ideal de las confidencias de una mujer víctima peruana de los albores del siglo XX que, en una Tacna sitiada por los chilenos luego de la Guerra del Pacífico, no lucha por defender su amor,

por eso no se parece en nada a su rival Carlota, la amante desinhibida, moderna y sexy que ya prefigura al personaje novelesco de *Travesuras de la niña mala* (2006).

En este ensayo propongo que el teatro en *La señorita de Tacna* para Mario Vargas Llosa constituye el arte de la actuación vital y artística por excelencia: primero de la díada semiótica y afectiva entre la tía-abuela y el sobrino-nieto; de la capacidad dialógica del ser humano que pone en juego la acción interdiscursiva del yo y del tú que interrogan y responden, exigen retrospectiva e introspección de su mundo psíquico, afirman, niegan, mienten y dudan para encontrar un sentido al sufrimiento; y finalmente del poder de la ficción⁵ en la que ambos seres producen y devoran fantasías en un proceso de pliegue y repliegue a ese lazo original y pre-lingüístico entre el infante y la figura materna.

Esta interpretación literaria se apoya en las teorías psicoanalistas⁶ de Julia Kristeva y Anna Freud para captar desde un punto de vista estético, de qué forma la creación teatral en sus dos vertientes subjetivas, sustenta a los personajes Mamaé y Belisario en *La señorita de Tacna*: primero, identitaria en cuanto se forja el artista y, segundo alteritaria porque éste recrea a la Otra figura. A partir de las funciones semióticas y simbólicas de la tía-abuela Mamaé que transmite cuentos de su vida mediante el lenguaje oral al sobrino-nieto Belisario, se establece una ligazón directa entre la necesidad de configurarse una historia y el impulso de actuarla en escena frente al público. El diálogo entre la figura materna y el niño se repite y escribe al mismo tiempo que el espectador mira, escucha y se siente interpelado por el drama de dos familiares. De acuerdo a Kristeva en *L'avenir de une révolte* (1998) los poetas modernistas ponen en

movimiento a través de su trabajo escritural ese retorno al primer contacto semiótico y lingüístico del hijo con la madre:

La práctica de la escritura, al desenvolver el sentido hasta las sensaciones y pulsiones, llega al sin sentido y dispone el latido en un orden que no es simbólico sino semiótico... A través del lenguaje y gracias a una sobre competencia lingüística, obtiene una aparente regresión al “estado infantil del lenguaje” ... Es la obra de un sujeto, pero de un sujeto que se pone en proceso: es el regreso a la arqueología de su unidad, que se encuentra en el material mismo de la lengua y del pensamiento, que llega a regiones arriesgadas en las que la unidad se destruye (26).

En *La Señorita de Tacna*, los protagonistas forman una pareja singular, Mamaé Elvira en su papel de tía-abuela “centenaria” y su sobrino-nieto Belisario en el de un escritor más o menos cincuentón que padece frente a la página en blanco. Ambos personajes comparten la orfandad biológica que ha sido compensada por el amor de los tíos. Elvira perdió a sus padres cuando era niña, pero su tía Amelia y su marido Menelao suplieron ese vacío criándola con el cariño materno-paternal con el que criaron a su hija Carmen. Ésta se casa con el administrador Pedro y conciben a Agustín, César y Amelia. Carmen y Pedro a su vez adoptan a Elvira. De su lado, Belisario es hijo de Amelia cuyo marido se suicida cuando él es adolescente y ella recurre a Elvira a quien toda la familia llama Mamaé por su rol socio-afectivo y maternal en la crianza de sus sobrinos-nietos. Los dos personajes solterones clave sufren de soledad. Mientras Mamaé la sublima con la ensoñación amorosa recreada en su imaginario⁷ que la conecta al pasado;⁸ la soledad artística de Belisario con la que se concentra y engendra historias literarias,⁹ necesita la intervención de Mamaé, la partera de hijos ajenos y de relatos. Por medio de la complicidad de estos dos familiares unidos por el contacto lingüístico de los cuentos¹⁰ de la abuela-tía y la escucha activa del niño, se reconstruye el sentido de sus vidas en un

espectáculo que se centra en la escritura de Belisario que anima y personifica los sueños de la amada joven Elvira en las tablas.

Mamaé actúa en la primera escena de la obra en su papel protagonista y pronuncia un discurso poético, aparentemente descosido, que subraya el valor acuático de lo que parece y es semióticamente hablando, una muerte inminente. El apunte de la didascalia especifica: “*Se oye desasosegada, angustiada, tumultuosa- la voz de la Mamaé*” (21). La anciana proyecta la visión de un cosmos caótico con un léxico reiterativo: “*Los ríos, se salen los ríos... El agua, la espuma, los globitos, la lluvia lo está empapando todo, se vienen las olas, se está chorreando el mundo, la inundación, se pasa el agua, se sale, se escapa. Las cataratas, las burbujas, el diluvio, los globitos, el río... ¡Ayyy!*” (21). El parlamento de Mamaé anuncia, de un lado, que se encuentra sumida en un psiquismo líquido y primario al cual regresa aguzada por la nostalgia que su niña interior guarda del seno materno; y de otro lado, confirma que el elemento del agua mediante el cual todo ser humano llega a la vida, ama y se transforma, también puede destruir y ser heraldo de la muerte. En la instancia elocutoria de Mamaé distinguimos la relación entre el lenguaje y los deseos corporales de la mujer.

Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* (1974) afirma que la irrupción de las pulsiones semióticas y simbólicas en la voz del sujeto producen un intercambio dinámico entre lo inconsciente y lo consciente, el superyó y el yo. Primero, lo semiótico pertenece a “la chora”, un estadio pre-lingüístico en el que el sujeto se encuentra todavía atado al cuerpo de la madre. En segundo lugar, lo simbólico efectúa no solamente la separación del hijo de la madre, sino que presenta la posibilidad de que el hijo adquiera el lenguaje con sus códigos que fijan lo referencial de acuerdo a la ley del

padre que censura y reprime. La fuerza de lo semiótico subvierte las normas de lo paternal simbólico y de lo religioso-moral que impone la sociedad y provoca un cambio de sentido. Se nota este proceso en la voz senil de Mamaé que, de manera estoica calló su deseo a lo largo de su vida; como efecto para ella en el presente de la actuación se silencian los latidos del amor, el orgullo, el abandono, la virtud y el pecado, y sólo triunfa el de la muerte inminente por agua. Sin embargo, la cascada semiótica del diluvio, en el transcurso de los dos actos de la obra dramática, provoca un renacimiento íntimo mediante el cual la anciana retoma el cauce de su infancia juguetona al lado de un río cristalino que la acunó y acarició, concediendo también significaciones eróticas a su deseo cuando fue Elvira, la enamorada de Joaquín.

Le corresponde al escritor Belisario, que se encuentra en Lima en 1980 batallando con la hoja y el lápiz, reinventar una historia amorosa teniendo en cuenta esa trasgresión de lo semiótico fluido en lo simbólico sólido, articulando lo verídico con lo espacio-temporal y señalando las rupturas, los misterios y los engaños que los personajes adoptan como medios defensivos de su psiquis ante una realidad insoportable. Cuando la imagen decrepita de Mamaé le viene a la mente, Belisario le aclara: “*Pero tu memoria aún hervía de vida*” y hace pensar al lector-espectador que el sobrino-nieto recuerda a la matrona de sus cuentos y afectos ya muerta. Por medio de la transferencia de esa historia personal que Mamaé le contó a Belisario en Tacna alrededor de 1940, cuando era “*un invisible niño, que estaría sentado a sus pies*”, y que él ha guardado en su memoria, fluyen todos los personajes que cobran realidad dramática en el texto y en el espectáculo. Es importante señalar que el circuito de comunicación dialógico en la representación parece perfecto entre la abuela que narra de a pocos su historia de amor y el niño receptor que

graba todo lo que escucha. La leche lingüística, materna y narrativa de Mamaé se transforma en alimento psicológico y semiótico mediante el cual Belisario nutre su imaginario artístico y sondea los móviles que empujaron a la abuela a rechazar al novio de su vida.

La semejanza inicial que el escritor Belisario encuentra entre él y Mamaé traza el doble proceso de la invención de la obra, en el que ambos contribuyen con sus voces y perspectivas a desentrañar las causas del drama revelando lo que se oculta y silencia. En el espectáculo, el escritor Belisario le explica a la abuela: “*Cada vez que comienzo, me siento como tú, Mamaé: un viejo de ochenta, de cien años, y mi cabeza es una olla de grillos, como la tuya...*” (23). De esos ruidos y voces del pretérito que surcan por el río del recuerdo, cargados de energías pulsionales, de experiencias no verbalizadas y retocadas por el afecto, surge la representación de la bella Elvira. Poco a poco, Belisario ilumina ese tiempo clave e intimista de la atracción sensual en la víspera del matrimonio, entre Elvira, una señorita burguesa y respetuosa de los valores simbólicos del orden social que guarda virgen su cuerpo para la noche nupcial; y Joaquín, el militar chileno que con autoridad acepta y declara su deseo sexual. Los conflictos amorosos que anudan dicha relación se presentan en un contrapunto vital y elocutorio de flujo pulsional y contención del deseo por parte de la novia y de búsqueda imperiosa de satisfacción instintiva de parte del novio. En efecto, el diálogo evidencia cómo se desencadenan esas fuerzas eróticas:

Joaquín. (*Devora a besos las manos de la Mamaé*). Ya estaba acostado, amor mío. Pero de pronto sentí como la orden de un general, aquí en el pecho: si te apuras la encontrarás despierta, vuela a su casa. Es cierto, Elvira. Necesitaba verte. Tocarte. (*La Mamaé esquiva las manos ávidas de Joaquín que tratan de cogerle la cintura.*)

Mamaé. ¿Acaso no hemos estado juntos toda la tarde? ... ¿Y el río no estaba lindo, también? Me gustaría volver a zambullirme en el Caplina, alguna vez, como lo hacía de chiquita.

Joaquín. En el verano, si estamos todavía en Tacna, te llevaré al Caplina sin que nadie nos vea. De noche. Al remanso donde merendamos esta tarde. Nos quitaremos la ropa...

Mamaé. ¡Cállate, Joaquín, no empieces!

Joaquín.... Y nos bañaremos desnudos. Jugaremos en el agua. Te perseguiré y cuando te atrape...

Mamaé. ¡Por favor, Joaquín! No seas vulgar.

Joaquín. Pero si vamos a casarnos el domingo.

Mamaé. Tampoco dejaré que me faltes cuando sea tu mujer (26).

Se nota que la novia se impone limitaciones ante el deseo-fuego-lava del amado, por eso Joaquín la califica como: *“Una niñita de mírame y no me toques. Todo te parece malo, todo te da miedo, todo te hace ruborizar”* (27). Para Elvira guarda primacía el juego inocente con el agua primigenia y cristalina de su niñez, mientras que el novio propone que se descubran los cuerpos y sigan el llamado de sus deseos. Joaquín cambia el intercambio lúdico por uno más acorde a sus apetitos e instintos sexuales de pareja joven, pero Elvira en su papel de señorita de Tacna resiste el discurso atrevido y anuncia la enorme lucha que se desatará en su interior cuando Joaquín encuentre satisfacción carnal en y con otra mujer. El deseo como el agua seguirá surcando en el cuerpo de la recatada Elvira y se transformará en contenido latente en los sueños y la imaginación de Mamaé.

Sigmund Freud revolucionó la comprensión de la psicología del ser humano poniendo en evidencia la importancia de la libido como motor de vida que busca el placer o a Eros, quien enfrenta la muerte o la pulsión de Tanatos. Su hija Anna Freud estudió en *El yo y los mecanismos de defensa* (1990) la manera en que la vida afectiva, que se encuentra en el centro de la estructura psíquica, se defiende de las exigencias instintivas para enfrentar los conflictos de relación social que necesita resolver para adaptarse a la realidad. La búsqueda del amor, la escucha, la seguridad afectiva y existencial, la

afirmación y el reconocimiento empujan al yo al riesgo de ser correspondido o de perder como es el caso de Elvira en *La señorita de Tacna*. La infidelidad real de Joaquín origina cólera, pena y celos en Elvira y como efecto de los sentimientos de abandono, traición y pérdida, el superyó impone limitaciones al deseo del yo y hace de Elvira un ser angustiado e inhibido. Elvira utiliza varios mecanismos de defensa inconscientes: la negación, la racionalización, la huida en el mundo imaginario y los sueños, la sublimación, la auto punición y la censura, la proyección y la invención de cuentos con los que intenta protegerse del fracaso amoroso.

A la larga esos mecanismos de defensa esconden el dolor por la falta de cariño y reprimen su libido. Primero la amada Elvira niega la indignación y el resentimiento frente al infiel Joaquín y le expresa a la amante Carlota que el escándalo “*No estallará por mi culpa. No he oído nada, no sé nada, no quiero saber nada*” (54). A su vez Belisario le aclara la dificultad a aceptar el placer vital: “*la viejecita ahuyenta siempre a esa joven que también fuiste*” (103). Segundo, Elvira justifica y racionaliza diciendo a la abuela que quemó el vestido de novia porque: “*He descubierto que no me gusta el matrimonio. Prefiero vivir soltera*” (60). Tercero, se refugia en el recuerdo y en los sueños que acrecientan el sentimiento de culpa y su horror al sexo, como lo manifiesta cuando cuenta: “*Soñé que mi novio trataba de tocarme los pechos, ñañita*” (82). Cuarto, sublima el amor entregándose con ternura y por entero al cuidado de los hijos de su prima y su sobrina, pero también los detesta cuando se vuelve anciana y no los quiere ver más. Quinto, se castiga y culpabiliza como una víctima dependiente del amor familiar, pensando que “*el orgullo le permitía vivir... Soportar las decepciones, la soledad, la privación de tantas cosas*” (101). Sexto, la represión de los anhelos sensuales tambalea la

estructura psíquica de Elvira quien se siente atraída eróticamente por otros hombres en la ensoñación y la reminiscencia de pecados que comparte con dos de sus rivales lujuriosas e inmundas: Carlota y una india mala. Mamaé proyecta en ellas, su miedo a la perversión sexual, por eso las juzga y critica severamente y no ve la responsabilidad de Pedro en su infidelidad, por eso sostiene: “*Se dejó engatusar por un diablo con faldas*” (112).

¿Cómo satisface Elvira la necesidad psíquica de amar? Como no lo puede hacer sola, el escritor Belisario le ayuda a inventar unas fantasías y a desinhibir la psiquis de las barreras de la censura hasta que exprese sus emociones con cierta libertad. Belisario combate con picardía y de manera frontal, los frenos de “la conciencia crítica” a quien le ordena desde el inicio de su escritura: “*¡Sólo sirve para estreñirte, castrarte, frustrarte... ¡Fuera de aquí, conciencia crítica! ¡Fuera, hija de puta, reina de los escritores estreñidos!*” (32-33). Adopta la libertad creadora con la que penetra en la lógica “de la oscura sinrazón” y dramatiza esa historia sentimental de la contadora de su infancia. Si se considera la visión omnipotente del deseo de muerte en el discurso de Mamaé con el que empieza la obra, se llega a la conclusión de que Eros se disfraza como el bandido esclavo en la mente de la reina a lo largo de su existencia. De esa manera Mamaé sobrelleva la angustia y el miedo.

La remembranza del encuentro de Elvira con un mandingo cimarrón astuto que se presentó y participó en el baile de disfraces en donde no era el bienvenido por su raza ni su posición social y la sacó a bailar, le hace pensar en uno de los tres esclavos negros que la “*pasaban de una orilla a otra del Caplina en sillita de reina*”. En la fiesta, Elvira luce “*graciosa, coqueta*”, baila con un desconocido, se ríe, juega a las adivinanzas y se siente feliz compartiendo los movimientos del bailarín. Como la fiesta, el río Caplina resulta

también un espacio semiótico en el que la niña disfruta en su papel de reina que se deja llevar por los esclavos, entre los que se encuentra, “*el bandido*”, “*negro de La Mar*” y empleado “*de la hacienda de Moquegua*” que se disfraza, subvierte las reglas de la sociedad clasista y baila a su antojo con la hija del amo hasta que descubren su identidad y lo castigan. Elvira y su prima Carmen también recuerdan la alegría cuando reían de jóvenes cruzando el río Camaná llevadas por Pedro a Arequipa. Ya adultas se bañan en el agua fría y ofrecen el sacrificio purificador para que la divinidad deje en vida a la abuela. En contraste con el poder regenerador de los ríos, aparece el barrio sucio de los esclavos que despierta el placer en Elvira. Cuando la presión de la conciencia de la amada se descuida, surge intempestivamente el subconsciente con su carga semiótica fluida, desordenada, prohibida y tentadora. El regalo de Pedro responde a su deseo: “*una copita de mosto que destilan los mandingos*” (122) por medio del cual se embriaga con el elixir del recuerdo.

El diálogo acalorado que mantiene la señora Carlota sobre el placer sexual que experimenta con Joaquín y los argumentos ciertos y engañosos, que le presenta a Elvira con los que defiende su amor prohibido, despiertan la curiosidad de Belisario, que una vez más “*ha ido a acucillarse como un niño frente al sillón de la Mamaé*” y escucha atento en su figura de escritor, casi psicoterapeuta, e incita cuestionando las mentiras del discurso de los amantes que enredan a dos personajes femeninos en una historia de amor triangular. De un lado, Carlota asume libremente: “*Yo sé amar. Sé lo que es la pasión. Sé dar y recibir placer*” (51). En efecto durante dos años satisface sus deseos carnales de mujer “*soldadera*” en los devaneos sexuales con el novio de Elvira, se rebela contra la hipocresía cristiana de la doble moral, las tradiciones del Perú y sus códigos familiares y

culturales. De manera opuesta a Carlota, Elvira se reprime, se escandaliza, repudia la opción del matrimonio y cancela el deseo de entregarse a Joaquín en la noche de la boda.

De acuerdo a Julia Kristeva: “Por la censura, la conciencia transforma el deseo refrenado en remordimiento y en culpabilidad, pero también en autodestrucción, la agresividad toma al yo como punto de mira en el masoquismo o en la melancolía” (1998, 36). ¿De qué forma lo simbólico, encarnado en la educación religiosa que recibió Elvira le injertó los modales de cómo debían comportarse las señoritas en sus relaciones sentimentales con los hombres, frenando su pulsión erótica? ¿Por qué no perdona al novio la traición como lo hará su prima Carmen con su marido Pedro? Es evidente que Elvira cuando castiga a Joaquín, también se castiga a sí misma y se autocensura. La joven orgullosa se queda soltera, frustrada y humillada cuando se entera cómo Carlota se aferra abiertamente al gozo sexual que consigue con el amante. En el barrio La Mar en donde viven “*los negros, los cholos y los indios*” (72), Joaquín y su amante Carlota, mujer casada con un notable de Tacna con el que tiene tres hijos, se refugian y se aman sin restricciones. ¿Pero por qué impulso masoquista Elvira regresa cada domingo a ese antro de la perdición, participa en la misa en la que los negros cantan y bailan y revive como una *voyeuse* la escena de pasión loca entre su novio y la amante Carlota?

Elvira contempla la escena erótica de Joaquín con Carlota en la que él le confía: “*me hierva la sangre. Apriétame un poco, refréscame*” (74). Más tarde, Mamaé lee la carta que Pedro escribió a su esposa Carmen implorándole perdón por su infidelidad. La lectora Mamaé se imagina el espectáculo “*animal*” del “*arrebato de deseo*” (133) de Pedro con la india mala a la que éste violenta y siente: “*Una exaltación, una curiosidad, un escozor por todo el cuerpo*” (138). La castidad real de Mamaé se mantiene gracias a la

pulsión semiótica que, de manera subterránea, agita la lujuria en su ser y en el discurso. La copulación visual imaginaria irrumpe en su fuero interno produciendo una fuerte represión que Belisario en su papel de Padre Venancio libera mediante la confesión de los pecados. Por medio de las preguntas, los fantasmas se vuelven imágenes de cuerpos sexuados y deseantes que se atraen y enlazan. El dios Eros construye y destruye, mientras Elvira reprime y sublima el amor que en ella sólo dejó el murmullo de una fascinación que se va inventando para dar sentido a su soledad.

El amor platónico del soneto que el poeta Federico Barreto ofreció a Elvira, en el abanico de nácar en una fiesta nacional, simboliza la sublimación y la imposibilidad de que la joven pase al acto sexual. Los dos últimos versos, “*Ya que no puedo, Elvira, ser tu dueño... Déjame por lo menos ser tu esclavo*” (142), subrayan elocuentemente la forma como se idealiza al ser amado que, en su calidad de dueña inalcanzable, sólo puede recibir del esclavo Joaquín unas caricias en la mejilla, del vate tacneño una declaración lírica de amor no correspondido, del negro enmascarado un apretón del cuerpo en el baile de disfraces, e indirectamente de Pedro, el caballero amable y arrepentido, una carta que la transforma hasta verse actuar como las amantes perversas, Carlota y la india.

Es sumamente sugestiva la obra dramática y el espectáculo de *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa que teatralizan la articulación móvil de lo semiótico y lo simbólico en la estructura psíquica del sujeto. En efecto la protagonista mujer, matriz de cuentos de su vida amorosa, en sus cuatro dimensiones y máscaras nominales y conflictivas, –Elvira, la señorita de Tacna, Mamaé y su imagen superpuesta a la de Carlota y la india mala- obsesiona y agujonea la creatividad del niño-joven-adulto Belisario en su búsqueda de afirmación escritural, pero sobretodo en su anclaje

imaginario, familiar y fantasioso que descifra en el lenguaje inestable y semiótico de la amada, la omnipotencia simbólica de los fantasmas interiores y del placer erótico que vencen finalmente los mecanismos de defensa psíquica por medio del espectáculo visual y el recuerdo escrito que configuran la intimidad y la actuación teatral de las criaturas pasionales. Vargas Llosa dedicó el texto dramático a su amiga Blanca Varela, una dama insigne de las letras peruanas e hispanas que con sus versos poetiza y depura el tormento físico, psicológico, emotivo y mental del ser humano en “Dolor de corazón”, uno de los poemas de *Concierto animal* (1999):

dolor de corazón

objeto negro que encierro en mi pecho

le crecen alas

sobrevuela la noche (15).

Notas :

¹ La Real Academia Española, <http://www.rae.es/> (Julio 2006).

² Sharon Magnarelli hace un estudio autobiográfico a partir de *La Señorita de Tacna* (1985).

³ Para una interpretación nacional y melodramática de la obra, léase el artículo de Gerdes y Holzapfel (1990).

⁴ Lucía Garavito (1982) y Sandra Maria Boschetto analizan los aspectos metaliterarios: la escritural teatral (1986a), la relación entre lectura y escritura (1986b).

⁵ José Miguel Oviedo sistematiza la concepción artística de Vargas Llosa y estudia los personajes femeninos (1981, 1982); Frank Dauster revisa el teatro y la mentira (1985), el salto de los novelistas al teatro y la relación entre arte y vida (1990), y Rosemary Feal aborda, la ficción como tema (1987).

⁶ En una entrevista que Roland Forgues hizo a Vargas Llosa (6-08-1982) sobre “una utilización consciente del psicoanálisis, digamos como técnica narrativa, en la elaboración de tu obra literaria”, el escritor respondió: “Bueno, consciente, no. El psicoanálisis es una llave maestra en la cultura contemporánea y yo en una época leí a Freud con gran placer, como un escritor de gran imaginación. Algunos de los casos clínicos descritos por Freud son para mí piezas literarias extraordinarias más que trabajos científicos...” (2006): 251.

⁷ El crítico Monleón elabora sobre el imaginario de Vargas Llosa en su obra teatral (1988).

⁸ Para los elementos temporales véanse las críticas de Gerdes (1985), Montañez (1988), Rivera-Rodas (1986) y Rosser (1986).

⁹ Enrique Azúa explora el teatro de Vargas Llosa como una teoría literaria (2001).

¹⁰ Sobre los cuentos en el teatro de Vargas Llosa, véase Eva Golluscio (1984) y Carmen Rabell (1986).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- Azúa, Enrique. "El teatro de Vargas Llosa: suma de una teoría literaria." En Roland Forgues. Ed. *Mario Vargas Llosa escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Minerva, 2001: 569-586.
- Boschetto, Sandra Maria. "On the Margins of Self-Conscious Discourse: Reading and Writing as Conversation in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*." Elias Rivers. Ed. *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*. Newark, Delaware: Hispanic Monographs, 1986: 127-145.
- _____. "Metaliterature and the Representation of Writing in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*." *Discurso Literario. Revista de Temas Hispánicos* 3: 2 (1986): 337-347.
- Dauster, Frank. "Vargas Llosa y el teatro como mentira." *Mester* 14: 2 (1985): 89-94.
- _____. "Bridging the Quantum Gap: Considerations on the Novelist as Playwright." *Latin American Theatre Review* 24.1 (1990): 5-15.
- Feal, Rosemary. "La ficción como tema: La trilogía dramática de Mario Vargas Llosa." *Texto Crítico* 13: 36-37 (1987): 137-145.
- Forgues, Roland. "El salto cualitativo. Entrevista." *Mario Vargas Llosa Ética y creación*. Paris: Mare et Martín, 2006: 235-251.
- Garavito, Lucía. "*La señorita de Tacna* o la escritura de una lectura." *Latin American Theatre Review* 16.1 (1982): 3-14.
- Gerdes, Dick. *Mario Vargas Llosa*. Boston: Twayne, 1985.
- _____. & Holzapfel, Tamara. "Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa." *Latin American Theatre Review* 24.1 (1990): 17-28.
- Golluscio de Montoya, Eva. "Los cuentos de *La señorita de Tacna*." *Latin American Theatre Review* 18.1 (1984): 35-43.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- _____. *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.
- Magnarelli, Sharon. "Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna* Autobiography and as Theatre." *Mester* 14.2 (1985): 79-88.
- Monleón, José. "El teatro de Vargas Llosa: La realidad del imaginario." *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University* 1 (Dic., 1988): 121-126.
- Montañez, Carmen. "La simultaneidad en *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa." *Ariel* 5 (1988): 35-40.
- Oviedo, José Miguel. "Vargas Llosa: De la Tía Julia a la señorita de Tacna" *Quimera: Revista de Literatura* 4 (Feb., 1981): 23-26.
- _____. *Mario Vargas Llosa: la invención de la realidad*. Barcelona: Varral, 1982.
- Rabell, Carmen. "Teoría del relato implícito en *La señorita de Tacna*." *Cuadernos Americanos* 265: 2 (1986): 199-210.
- Real Academia Española, <http://www.rae.es/> (Julio 2006).
- Rivera-Rodas, Oscar. "El código temporal en *La señorita de Tacna*." *Latin American Theatre Review* 19: 2. (1986): 5-16.
- Rosser, Harry. "Vargas Llosa y *La señorita de Tacna*: Historia de una historia." *Hispania* 69: 3 (1986): 531-536.
- Varela, Blanca. *Concierto animal*. Lima: Peisa, Pre-Textos, 1999.
- Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna* [1981]. Madrid: Seix Barral, 1986, 6ta ed.
- _____. *El pez en el agua*. Madrid: Seix Barral, 1993.