

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

1
2ej

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLÁN

EL TEATRO DE VARGAS LLOSA: SUMA DE UNA TEORÍA
LITERARIA

TRABAJO RECEPCIONAL QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO
DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA:

ENRIQUE AZÚA ALATORRE

Director de trabajo recepcional:
Mtro. Rubén D. Medina Jaime

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS

COMPLETA

Este trabajo está dedicado a mis padres, Román y Herminia

A Teresa

Y también a:

Nora, Pepe, María, Mónica, Carmen, abuelita María (in memoriam), Astrid, Ivana, Marifer, Oscarito, Ervin, tío Héctor, tía Tere, tía Chata, mis tios del norte (Ema, Lupe, Chanano, Bebe, Toño), Marcos y Manolo Cuevas, Uruchurtu, Gabriel Espinosa, Saúl, Meza, Mongol, Jeremías, Flaco, Farol, Macaco, Beibis, Mazaba, George, Gili, Raúl Martínez Villa, Yayito, Francisco Guzmán Burgos, Misfits, Joe, Jorge Martínez, Miguel Ángel Galván, señora Lupita Espinosa, Güicho, doctor Calvillo, José Antonio, Peter Gabriel, Valencia, Gordito, Fantomas, Rubén, Atlante, mis fundas y mis chavos, Ramos, Tin Tan, Dani y, por supuesto, al sartrecillo valiente.

ÍNDICE

Índice

Introducción	I
1. La teoría vargasllosiana de la novela	1
1.1 Conceptos básicos	7
1.1.1 El deicidio	7
1.1.2 Los “demonios”	8
1.1.3 El “elemento añadido”	11
1.1.4 La totalización	12
1.2 Técnicas de la novela	13
1.2.1 Los vasos comunicantes	15
1.2.2 Las cajas chinas	17
1.2.3 Las mudas o saltos cualitativos	19
1.2.4 El dato escondido	21
2. La teoría teatral de Vargas Llosa	23
2.1 Las ficciones	25
2.2 En busca del teatro total	27
3. Análisis textual de <i>La Chunga</i>	29
3.1 Análisis secuencial	31
3.1.1 Diégesis y metadiégesis (ficción y metafiction)	31
3.1.2 Secuencias diegéticas y metadieéticas del primer acto	35
3.1.3 Secuencias diegéticas y metadieéticas del segundo acto	39
3.1.4 Valoración del análisis secuencial (el drama y los elementos narrativos)	47
3.1.4.1 Los vasos comunicantes	51

3.1.4.2 Las cajas chinas	52
3.1.4.3 Las mudas o saltos cualitativos	53
3.2 Ejes actanciales: los deicidas	55
Conclusiones	64
Bibliografía	68

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se ha propuesto el estudio de la concepción literaria de Mario Vargas Llosa, así como las relaciones que guarda con su producción dramática. Se presenta un panorama de la teoría vargasllosiana, sin intención de cotejarla con otras similares, ni de rastrear las posibles influencias que son advertibles en sus postulados. La visión literaria del escritor peruano está fundamentada en su experiencia como creador. Si tiene puntos de encuentro con otras apreciaciones acerca del acto de escribir, demuestra que la coincidencia se debe al deseo universal de explicar y estudiar el fenómeno literario. Armando Pereira ha reconocido que la teoría de Vargas mantiene estrecha relación con las ideas estéticas de Freud, así como con las de escritores contemporáneos como Ernesto Sábato, Julio Cortázar y Carlos Fuentes. Al mismo tiempo se advierten,

por supuesto, improntas aristotélicas. Sin embargo, reiteramos, no es propósito de este texto resaltar las confluencias con otras teorías, sino demostrar la incidencia de la concepción de Vargas Llosa en su teatro.

Aunque otros interesados han estudiado la dramática vargasllosiana (verbigracia Oscar Rivera-Rodas) y advertido en alguna forma su carácter metaliterario, este trabajo se diferencia porque establece la conexión entre los procedimientos técnicos de la novela y los utilizados en el teatro. La correspondencia entre ambos géneros se explica gracias a los conceptos de funciones formales y materiales de la literatura propuestos por Alfonso Reyes.

Para la identificación tanto de las técnicas como de los elementos metaliterarios de *La Chunga*, se recurrió al método estructural. Desde luego que no se pretendió agotar los recursos de dicho método, sino utilizar los indispensables para cumplir con nuestro objetivo. De los tres tipos de tareas que el análisis estructural comprende, según Barthes, hemos elegido el secuencial y el actancial. El secuencial para determinar las técnicas de la novela, el actancial para afirmar el carácter metaliterario de la obra.

La primera parte de este texto se conforma por un acercamiento general a la teoría de la novela de Vargas Llosa. Sus alcances no rebasan los límites de una exposición breve, pero completa, de las principales ideas que sobre el género ha tenido el escritor peruano. La teoría teatral del autor, compendiada en los prólogos de sus piezas teatrales, constituye

el segundo apartado. Por último, la tercera parte es el análisis secuencial y actancial de *La Chunga*.

Limitado por necesidad, este trabajo no abarca el examen de las acotaciones de la obra que se analiza. Consideramos que dichas acotaciones son campo fértil para una investigación, mas los alcances del presente texto apuntan al estudio de las estructuras secuencial y actancial, como ya se advirtió.

Insistimos en que no se pretende desbrozar completamente la pieza dramática *La Chunga*. La finalidad es identificar que constituye un eslabón más de una visión propia y original del acto de escribir ficciones.

**1. LA TEORÍA VARGASLLOSIANA DE LA
NOVELA**

Las novelas de Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) son lo más destacado y reconocible de su producción literaria. Escritor muy galardonado, obtuvo el Premio Biblioteca Breve en 1962 y el Premio de la Crítica Española en 1963, con su primera novela *La ciudad y los perros*. Asimismo, tres años después, con *La casa verde* ganó de nuevo el Premio de la Crítica y el Internacional de Literatura Rómulo Gallegos. Vargas Llosa ha publicado, además de esas dos obras que lo proyectaron decisivamente en la escena literaria mundial, nueve novelas (la más reciente en 1993: *Lituma en los Andes*, merecedora del Premio Planeta), todas ellas recibidas con gran atención por la crítica.¹

¹ Para corroborar el sumo interés de la crítica por los libros de Vargas Llosa, hay que revisar la imponente bibliografía recogida por José Miguel Oviedo, en *Mario Vargas Llosa: la invención de una*

Resulta difícil determinar la generación de narradores peruanos a la que pertenece Vargas Llosa, puesto que “paradójicamente, la década en la que el nombre de Vargas Llosa alcanza su máxima difusión, corresponde a una época de receso en la narrativa peruana”.² Nuestro autor es posterior a la “generación del 50”, entre cuyos representantes están Julio Ramón Ribeyro y Sebastián Salazar Bondy, y anterior a la de los escritores Alfredo Bryce Echenique, Guillermo Thorndike, Edmundo de los Ríos, etcétera.³

Habrá que situar, pues, a Vargas Llosa junto con los escritores del llamado “boom” latinoamericano: Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, principalmente; sin descartar, por supuesto, al chileno José Donoso y al cubano Guillermo Cabrera Infante. Este trabajo no pretende indicar las semejanzas o diferencias entre estos narradores, sino precisar que la afinidad grupal se debe al auge y promoción que alcanzaron sus publicaciones en la década de los sesentas.⁴

Sin embargo, la trayectoria literaria de Vargas Llosa no contempla sólo la producción novelística. El panorama vargasllosiano se enriquece con una gran cantidad de artículos literarios y políticos, libros de ensayo y piezas de teatro. Su primero y único libro de cuentos **Los jefes** (1959) -- Premio Leopoldo Alas-- y una obra dramática estrenada en Piura cuando

realidad, 2a. ed. Barcelona, Barral Editores, 1977 (Breve Biblioteca de Respuesta). Existe la tercera edición, en la que seguramente esta bibliografía se amplió.

² José Miguel Oviedo. *Narradores peruanos*, 2a. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 25.

³ Cfr. José Miguel Oviedo. *Op. cit.*, pp. 51-57.

⁴ Cfr. José Donoso. *Historia personal del boom*. Barcelona, Anagrama, 1972; y Mario Vargas Llosa. “Novela primitiva y novela de creación”, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (compiladores), *Los novelistas como críticos*, vol. 2. México, FCE-Ediciones del Norte, 1991 (Tierra Firme), pp.358-371.

el autor tenía dieciséis años de edad, *La huida del inca*,⁵ completan su labor como escritor.

Lo que intenta demostrar este trabajo es la relación entre la teoría novelística que el escritor peruano ha presentado en diversos artículos y libros, y su producción teatral. No es su propósito destacar las afinidades entre la teoría y la práctica de las novelas de Vargas Llosa, aunque en el proceso de análisis de la pieza teatral tengamos que referirnos a ello. Se pretende destacar la trabazón real de la teoría de la novela vargasllosiana con los procedimientos técnicos empleados en su teatro; cómo hay en la temática de sus piezas teatrales referencias exactas a la teoría. El teatro de Vargas Llosa no es sino un compendio de las inquietudes por saber cómo se gestan las historias, cómo nacen las ficciones.

Antes de pasar al análisis concreto de una pieza teatral --*La Chunga*--, y una vez expuesto a grandes rasgos el quehacer literario del autor, se hacen necesarios el conocimiento y la comprensión de la teoría literaria vargasllosiana. Al respecto hay que hacer una breve anotación sobre el concepto de "teoría literaria". "La *teoría literaria*, finalmente, es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenográfico", dice Alfonso Reyes.⁶ No se pretende ahondar sobre el uso de este término: aquí se entenderá la teoría literaria de Vargas Llosa como una visión personal --fundamentada en la praxis misma, en el autoconocimiento como escritor--

⁵ *La huida del inca* es obra inédita. Es citada tanto por el mismo autor en *El pez en el agua*. México, Seix Barral, 1993, pp. 121-122, como por la ya mencionada bibliografía de José Miguel Oviedo.

⁶ Alfonso Reyes. *El deslinde*, en *Obras Completas XV*. México, FCE, 1980, p. 29.

del forjamiento de la creación novelística y de las historias ficticias en general.

En una conferencia pronunciada en el paraninfo de la Universidad de la República, en Montevideo (1966),⁷ Mario Vargas Llosa anuncia por primera vez su idea de la novela. En ella aparecen algunos conceptos que después habrá de recuperar en ensayos posteriores para ampliarlos en un intento de sistematización. Dichos conceptos son:

1) Las diferencias entre la novela y los demás géneros literarios “dependen de la proporción en que intervienen en su elaboración ciertas facultades humanas y cierto tipo de procedimientos y de técnicas”;⁸

2) es característica *sine qua non* del novelista la insatisfacción con la realidad, que lo empuja a escribir otra realidad hecha de palabras;

3) el novelista “escribe ficciones a partir de su experiencia y no tiene otro punto de partida que su propia experiencia del mundo”;⁹

4) esas experiencias no pasan a la literatura desnudas, directas, sino que se enmascaran; se disfraza lo que hay de personal:

Toda novela es, indudablemente, un **streap-tease**, sólo que a la inversa: el escritor parte de esa desnudez que es la experiencia de la realidad y la va vistiendo, la va cubriendo, va superponiendo a ella toda clase de estratos, de capas, para ocultársela a los lectores y también, en muchos casos, para ocultársela a sí mismo.¹⁰

⁷ *La novela*, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. *Op. cit.*

⁸ *Ibidem*, p.341.

⁹ *Ibidem*, p.344.

¹⁰ *Ibidem*, p.349. Cfr. Mario Vargas Llosa. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 1971 (Cuadernos Marginales, 21), pp.7-8.

5) la novela, a diferencia de otros géneros, tiene fecha exacta de nacimiento: “surgió en la [Alta] Edad Media con las novelas de caballerías”;¹¹

6) los asuntos de la novela son estrictamente humanos;

7) el novelista es un suplantador de Dios, porque intenta crear realidades autónomas, aunque sean ficticias;

8) “hay una relación muy curiosa entre una gran novelística y el estado de crisis y descomposición de una sociedad”;¹²

9) los novelistas de caballerías aspiraban a una totalización en sus ficciones, es decir, querían representar la “realidad en todos sus niveles, en todos sus estratos; querían, se diría, abarcar en sus novelas toda la realidad”;¹³

10) existen tres grandes técnicas empleadas por los novelistas: los vasos comunicantes, las cajas chinas y la muda o el salto cualitativo.

Podemos separar todos los puntos anteriores en dos grupos. El primero abarcaría las razones por las que un individuo cuenta historias; qué circunstancias personales, sociales e históricas son indispensables para el surgimiento del novelista. El segundo trata sobre los procedimientos técnicos empleados en las novelas.

Ahora bien, cada una de las partes fundamentales de la teoría literaria del autor que se desprenden, como ya citamos, de los postulados

¹¹ *Ibidem*, p.350. Armando Pereira corrige a Vargas: “...y también su error al hablar de la Alta Edad Media y no de Baja Edad Media, que es cuando se desarrolla la burguesía como clase social y nace la novela como género literario”, en *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México, UNAM, 1981, p.53.

¹² *Ibidem*, p. 364.

¹³ *Ibidem*, p. 351.

expuestos en Montevideo, han sido desarrollados más ampliamente en *García Márquez: Historia de un deicidio*, *La orgía perpetua*, *La verdad de las mentiras* y algunos artículos recogidos en *Contra viento y marea*.¹⁴ Con base en dichos ensayos se presentarán los contenidos básicos de la teoría vargasllosiana, así como las técnicas de la novela.

1.1 Conceptos básicos

1.1.1 El deicidio

“Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad”,¹⁵ afirma Vargas Llosa en el comienzo de la segunda parte de su estudio sobre García Márquez. Según el autor peruano, el acto de escribir novelas se origina en una insatisfacción profunda del escritor ante la vida (*supra*, p. 3). Para hacerla menos ingrata, la reemplaza, y el suplantador de Dios, entonces, compone un mundo verbal, reedifica la realidad, crea otra: la “realidad ficticia”. La sustancia de que se nutrirá este nuevo mundo no es sino la misma de la que está hecha la “realidad real”.¹⁶ Al cristalizarse este material en literatura adquiere autonomía, es un universo con sus propias leyes y características:

Para suprimirla [la realidad real] debe saquearla; decidido a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre. Es por

¹⁴ “La literatura es fuego”, “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”, “El regreso de Satán” y “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora”, en *Contra viento y marea (1962-1982)*, vol. 1. México, Seix Barral, 1984 (Biblioteca Breve).

¹⁵ *García Márquez: Historia de un deicidio*, 2a. ed. Barcelona, Barral 1971, p. 85.

¹⁶ Los términos “realidad real” y “realidad ficticia” son acuñados por Vargas Llosa a lo largo de su estudio sobre el escritor colombiano. Es pertinente el pleonismo, porque de acuerdo con la manera en que Vargas aborda la obra de García Márquez, las vivencias (la “realidad real”) permitirán al analista encontrar materia de estudio literario (verbigracia el “elemento añadido”, que veremos más adelante).

el uso que hace de sus hurtos que el suplantador de Dios puede convertirse de plagiario en creador.¹⁷

Esta sustitución de la realidad real por la realidad ficticia es, por supuesto, una ilusión. Pero enseña al lector que la vida está hecha de imperfecciones. Sería éste el único elemento revolucionario de la novela, elemento que no pretendería dogmatizar ni tener papel didáctico, puesto que la novela es “desinteresada”. Aunque, hay que recordar, para Vargas Llosa la novela cobra un impulso importante en sociedades en las que los lazos de tranquilidad (religiosa, política, social) están a punto de resquebrajarse o ya se han roto y no queda sino suplir las carencias con la invención de nuevas realidades (de papel). No habrá que buscar, pues, la solución directa de los problemas de las sociedades en la literatura, pues ella se convertiría en un instrumento fácil del poder; por sí sola la buena literatura acrecienta nuestra gana de mejorar:

Ese espejismo nos enriquece pues aumenta nuestras vidas y haciéndolas soñar empobrece la vida que vivimos y nos enemista con ella. Sin esa enemistad que agudiza nuestras antenas hacia los defectos y miserias de la vida, no habría progreso y la realidad sería un hermoso paisaje inmóvil.¹⁸

1.1.2 Los “demonios”

Todos los episodios negativos que han enemistado a un hombre con su realidad son los “demonios personales”. Generalmente, las experiencias

¹⁷ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸ *La verdad de las mentiras*. Bogotá, Seix Barral, 1990 (Biblioteca Breve), p. 188.

negativas de mayor significación ocurren en la niñez,¹⁹ pero según Vargas, los “demonios” pueden darse a lo largo de toda una vida. Cuando el escritor no tiene ningún encono contra la realidad, cuando está satisfecho con ella, deja de escribir, de reedificar la realidad.

Vargas Llosa hace la distinción entre los elementos irracionales y los racionales de la creación literaria. Éstos son los que intervienen *conscientemente* en la elaboración del producto estético, los que dictan su estructura y su forma. Aquéllos, los “demonios”, los que proveen los temas dictados desde el fondo inconsciente del creador y salen a flote enmascarados en una especie de catarsis.

Son definidos los demonios así por Vargas Llosa:

Hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron [al suplantador de Dios] con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad.²⁰

Desde una perspectiva psicológica, los “demonios” son el mundo de lo reprimido, lo que no podría salir a la superficie para bien de la sociedad (impulsos agresivos, deseos incestuosos, etcétera). El arte y el sueño²¹ son su recinto, porque si no, atentarían contra los demás si se les diera rienda suelta.

Un escritor no es ‘responsable’ de sus temas en el sentido en que un hombre no es ‘responsable’ de sus sueños o pesadillas, porque

¹⁹ Armando Pereira insiste en que la crítica no ha comentado con suficiente interés la relación entre la concepción literaria de Vargas Llosa y la “teoría psicoanalítica freudiana y, concretamente, sus derivaciones estéticas”. *Op.cit.*, p.11.

²⁰ *Historia de un deicidio*, p. 87.

²¹ Cfr. Armando Pereira. *Op.cit.*, p. 60.

no los elige libre y racionalmente, en tanto que su responsabilidad en los dominios concretos de la escritura es total.²²

Según la afirmación anterior, tendríamos, esquemáticamente, dos órdenes en el proceso escriturario: 1) el irracional, en el que aparecen los "demonios personales": "cierto tipo de obsesiones negativas que enemistan a un hombre con la realidad que vive, de tal manera y a tal extremo que hacen brotar en él la ambición de contradecir dicha realidad rehaciéndola verbalmente",²³ y 2) el racional, que dotaría de orden al universo irracional.

Sin embargo, varios autores (Ángel Rama, Pereira, Gnutzmann, Oviedo, entre otros) ven el planteamiento anterior, como ya mencionábamos, un tanto maniqueo, pues advierten que Vargas Llosa pone una gran distancia entre el punto racional y el irracional, como si contenido y forma fueran, en la práctica, fácilmente diferenciables y separables. No obstante, en una entrevista con Cano Gaviria, el autor de *Los cachorros* suavizaría sus afirmaciones:

En el espíritu del creador, en el momento de la creación, ambas cosas se dan de una manera mezclada y simultánea; la forma va ayudándole a uno a descubrir, poco a poco, el asunto, el tema, y éste a su vez no es más que la concretización de aquélla. Por eso la relación es tan ambigua, tan gaseosa y huidiza, exactamente como lo son en la vida la relación de esas dos fases de la personalidad humana; la fase racional y la irracional, el mundo consciente e inconsciente de un individuo.²⁴

²² "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", en *Contra viento y marea*, p. 153.

²³ "El regreso de Satán", *ibidem*, p. 179.

²⁴ Ricardo Cano Gaviria. *El buitre y el Ave Fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona, Anagrama, 1972, p. 48.

Hay otro punto en la teoría de los demonios que los críticos han atacado. Vargas Llosa dice que hay tres tipos de demonios: los personales, los históricos y los culturales. Los personales se refieren a la vida misma del autor, a sus enfrentamientos traumáticos con la realidad. Los demonios históricos tienen que ver con sucesos que, al mismo tiempo que repercutieron en el autor, tuvieron influencia negativa en la colectividad: guerras, pestes, etcétera. Los culturales son la suma de experiencias que han ido formando artística y culturalmente al escritor. Si atendemos a la definición primera de demonios que ofrece Vargas, los históricos y los culturales no son los que en primera instancia enemistan al hombre con la realidad. “La historia, la civilización, constituyen el lugar en que actúan las prohibiciones; debajo de ellas, sin embargo, se fragua la violencia demoníaca del deseo, que buscará, por los medios a su alcance (arte, sueños, fantasías, entre otros), transgredirlas”.²⁵

1.1.3 El “elemento añadido”

Si toda novela es un deicidio, una suplantación de la realidad real, la realidad ficticia habrá de diferenciarse y constituirse como un mundo autónomo. El “elemento añadido” será el dato (ya sea temático, actancial, proairético, estructural) que permite a la obra de arte, a la novela, distinguirse de aquel mundo del que quiere ser reflejo y convertirse en otra realidad. Ese “elemento añadido” que, o bien puede provenir de aquella capa de la inconsciencia que dota a las novelas de temas, o bien

²⁵ Armando Pereira. *Op. cit.*, pp. 75-76.

de la conciencia del escritor,²⁶ puede ser “su resentimiento, su nostalgia, su crítica; es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información”.²⁷

Mario Vargas Llosa ha encontrado en autores como Flaubert, García Márquez y Joanot Martorell ese “elemento añadido”. Citemos el hallazgo en *Tirant lo Blanc*, de Martorell:

¿Qué rasgos distinguen a ese mundo ficticio que construyó del mundo real donde transcurrió su vida? Justamente, ser una realidad ritual, donde la apariencia, el gesto y la fórmula constituyen la esencia de la vida, las claves íntimas de la conciencia del hombre.²⁸

Las pesquisas de los “elementos añadidos”, sugiere Vargas Llosa, serían “un método de exploración del laberinto, en ningún caso suficiente, que puede y debe ser completado por otros, capaces de abarcar los múltiples planos de que consta una ficción: el lingüístico, el estructural, el histórico, el ideológico”.²⁹

1.1.4 La totalización

La “novela total” es uno de los conceptos más importantes en la teoría de Vargas Llosa y se relaciona de manera muy estrecha con su concepción del arte teatral. El escritor peruano, debido a las exhaustivas lecturas de las novelas de caballerías (recuérdese que asegura que el género nació con

²⁶ Cfr. Mario Vargas Llosa. *La orgía perpetua*. Barcelona, Seix Barral, 1981 (Biblioteca Breve), p. 147.

²⁷ *Historia de un delirio*, p. 86.

²⁸ “Martorell y el ‘elemento añadido’ en *Tirant lo Blanc*”, en Martín de Riquer y M. V. Ll. *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona, Barral, 1972 (Breve Biblioteca de Respuesta), p. 26.

²⁹ “Resurrección de Belcebù o la disidencia creadora”, en *Contra viento y marea*, p. 195.

este tipo de novelas), ha percibido que en dichas narraciones los autores querían presentar, simultáneamente, la realidad de su tiempo (realidad objetiva) con todo aquello que imaginaban e idealizaban (realidad imaginaria).

[En la novela de caballerías] conviven hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir, la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones), y la que viven subjetivamente, la que es un exclusivo producto de sus creencias, sus pesadillas o su imaginación.³⁰

En la misma forma en que los primeros deicidas trataron de suplantar *toda* la realidad, Vargas Llosa afirma que los novelistas que tienen la verdadera vocación de reemplazar a Dios deben escribir *todo*.³¹ el mundo objetivo y el subjetivo, la realidad y el sueño, el presente y el pasado, la razón y la imaginación, la realidad y la ficción. Esa es la aspiración del teatro vargasllosiano: “la ilusión de totalidad” en el espacio limitado que representa un escenario.

1.2 Técnicas de la novela

Vargas Llosa había señalado que la novela se distingue de los demás géneros por la “elaboración de ciertas facultades humanas” --el origen irracional de la vocación creadora, los “demonios” que determinan los

³⁰ *Historia de un deicidio*, p. 177.

³¹ “Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios --Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Joyce, Faulkner-- que pretenden crear en sus novelas una ‘realidad total’, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo”. Mario Vargas Llosa. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. México, Seix Barral, 1991 (Biblioteca Breve), p.11.

temas de una novela, la insatisfacción del artista frente a la realidad-- y por "cierto tipo de procedimientos y de técnicas" (*supra*, p. 3). Esto último comprende la función del trabajo formal en el proceso de elaboración estética. Las técnicas propuestas por Vargas en *La novela* son los vasos comunicantes, las cajas chinas y la muda o el salto cualitativo. Dichos procedimientos están explicados y ejemplificados mejor en los libros *Historia de un deicidio* y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*.

"Yo no admiro a los novelistas que tienen a distancia al lector" dijo alguna vez Vargas Llosa en una conferencia.³² Con esta advertencia apuntaba claro: la finalidad de las técnicas de la novela es dotar de determinado orden (o desorden) a la realidad ficticia para embaucar al lector, para hacerlo "vivir" el universo de papel que recorren sus ojos. A través de las técnicas, el caos que es la vida (la realidad real que es la cantera de la ficción) cobra orden y se organiza de acuerdo con los propósitos (conscientes o inconscientes) del autor, del suplantador de Dios. Porque "las técnicas deben depender de la materia de esas mismas narraciones, deben estar subordinadas a ellas".³³ Su buen uso otorgará a la novela "capacidad de persuasión, de fuerza comunicativa de su fantasía".³⁴ A los tres grandes principios estratégicos de la organización de la materia narrativa añadirá otro en su estudio sobre García Márquez: el dato escondido.

³² Citado por Mario Benedetti: "Vargas Llosa y su fértil escándalo", en Helmy F. Giacomani y José Miguel Oviedo (editores). *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya, 1972, p. 247.

³³ *La novela*, p. 355.

³⁴ *La verdad de las mentiras*, p. 10.

1.2.1 Los vasos comunicantes

En la narrativa vargasllosiana hay ciertas características formales que se pueden apreciar en sus primeros relatos, y que se repiten en las novelas. El cuento "El desafío" posee una muestra de un rasgo que se puede llamar "alternancia tempo-espacial":

--Nos encontramos en el "Carro Hundido". Yo que entraba a tomar un trago y me topo cara a cara con el Cojo y su gente. ¿Te das cuenta? Si no pasa el cura, ahí mismo me degüellan. Se me echaron encima como perros. Como perros rabiosos. Nos separó el cura.

--¿Eres muy hombre?-- gritó el Cojo.

--Más que tú-- gritó Justo.

--Quietos, bestias-- decía el cura.

--En "La Balsa" esta noche, entonces-- gritó el Cojo.

--Bueno-- dijo Justo--. *Eso fue todo.*³⁵

La anécdota total no tiene que recurrir a retrospectivas amplias: el pasado es relatado como memoria viva. Los parlamentos se entremezclan intempestivamente, *sin transición*. En esta unidad narrativa las secuencias se cruzan: a) la narración de Justo sobre su encuentro con el Cojo; b) en seguida viene, sin transición, el diálogo entre Justo y el Cojo, con la intromisión del cura; c) la respuesta de Justo, que pareciera contestar la propuesta del Cojo, mas el parlamento regresa a donde había principiado la relación de Justo.

Como se ha visto, Vargas Llosa ha fundido en unas cuantas líneas hechos que pasan en tiempos y lugares distintos (aunque los personajes

³⁵ *Los jefes*, 6a. ed, pról. de J. M. Castellet. Barcelona, Barral, 1974 (Ediciones de Bolsillo), p. 46. El subrayado es nuestro.

sean los mismos) sin necesidad de anunciar al lector los cambios espacio-temporales. Los diálogos lo sitúan, le indican cuándo y dónde ocurren los hechos. Esta técnica es la de los "vasos comunicantes" que consiste, según él, en :

Fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes.³⁶

A partir de *La casa verde* esta técnica de presentar en una misma unidad diversos planos espaciales y temporales se intensifica, aunque ya en *La ciudad y los perros* aparece un vaso comunicante en su epílogo, en el momento en que el Jaguar y Teresa se reencuentran:

Quedaron callados. Continuaron caminando. Él tenía las manos en los bolsillos y la miraba de reojo. De pronto dijo:

--Quería hablarte. Quiero decir, hace tiempo. Pero no sabía dónde estabas.

--¡Ah!-- dijo el flaco Higuera--. ¡Te atreviste!

--Sí-- dijo el Jaguar; miraba el humo con ferocidad--. Sí.

--Sí-- dijo Teresa--. Desde que nos mudamos no he vuelto a Bellavista.³⁷

El flaco Higuera no presencia la conversación entre el Jaguar y Teresa: le es contada. Sin embargo, se entromete en la plática sin anuncio preliminar por parte del narrador.³⁸

³⁶ *Historia de un deicidio*, p. 322.

³⁷ *La ciudad y los perros*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, p. 347. El subrayado es nuestro.

³⁸ Esta forma también es conocida como "diálogos telescópicos". Cfr. Rita Gnutzmann. *Cómo leer a M. V. L.* Madrid, Ediciones Júcar, 1992, p. 71. Todorov, a su vez, define la alternancia: "Consiste en contar dos historias simultáneamente, interrumpiendo tan pronto la una como la otra, para recogerla a la

Hay otro extracto igualmente ejemplar de *Conversación en La Catedral* que despierta en el lector cierta sorpresa por el entrecruzamiento espacio-temporal que es un vaso comunicante. Justamente al final del primero de los cuatro grandes capítulos del libro aparece el siguiente diálogo:

--¿Al cuánto tiempo entraste a trabajar a "La Crónica"?-- dijo Carlitos.

--A las dos semanas, Ambrosio-- dice Santiago.³⁹

¿Cuál es la finalidad de esta técnica? "El entrecruce o intraposición de un nivel con otro aviva, agudiza, enfoca más concentradamente la fuerza inquietante que va despertando en el lector para llegar a las vértebras de la obra... Despertar en el lector su vivencia particular, de tal manera que al conjuro de estas técnicas rítmicas se produzca, por cristalización, la otra vivencia --la eternal y verdadera-- que es la *literaria*."⁴⁰

1.2.2 Las cajas chinas

Al definir la segunda gran técnica de la novela, Vargas Llosa dice que "el procedimiento de la 'caja china' consiste en contar una historia como una sucesión de historias que se contienen unas a otras: principales y

interrupción siguiente", en *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1974 (Ensayos Planeta, 13), p. 92.

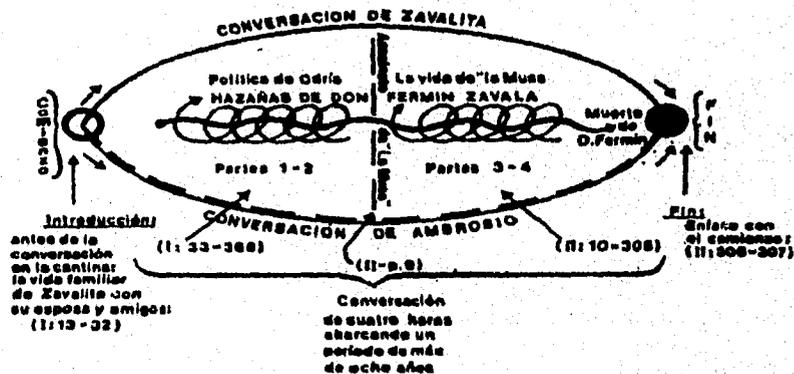
³⁹ *Conversación en La Catedral*, 14a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1983 (Biblioteca Breve), p. 216. Para un análisis profundísimo y detallado de los procedimientos técnicos de *Conversación* (empleo de vasos comunicantes, cajas chinas, etcétera), confróntese Alfredo Matilla Rivas. "Conversación en La Catedral: estructura y estrategias", en *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Op. cit.*, pp. 71-97.

⁴⁰ José Luis Martín. *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica, 206), p. 198.

derivadas, realidades primarias y realidades secundarias”.⁴¹ También el procedimiento de las cajas chinas supone “un intermediario: el dato no lo comunica el narrador al lector, se desprende de la conversación entre dos personajes”.⁴²

Tal parece que la novelística vargasllosiana cristaliza en esta manera de presentar los hechos ficticios. Por ejemplo, la ya citada *Conversación en La Catedral* gira en torno de un diálogo entre Santiago Zavala y Ambrosio. Lo central de la novela es la plática de cuatro horas entre ambos personajes (caja china mayor). Alrededor --o dentro-- de la conversación aparecen las demás historias (cajas chinas menores) que se relacionan estrechamente con el eje Santiago-Ambrosio.

Conviene transcribir la propuesta de diagrama hecha por José Luis Martín⁴³ para entender la técnica de las cajas chinas:



La caja china consiste también en proporcionar al lector informaciones a través de ciertos intermediarios --personajes-- que “vayan aportando nuevas vivencias, nuevas emociones, para que el lector

⁴¹ *Historia de un deicidio*, p. 543.

⁴² *Ibidem*, p. 310.

⁴³ José Luis Martín. *Op. cit.*, p. 176.

esté siempre dentro del hechizo indispensable para la cabal realización de una novela en el espíritu del lector".⁴⁴

Así pasa, por ejemplo, en *Lituma en los Andes* o en *¿Quién mató a Palomino Molero?* En ambas novelas hay un misterio sin resolver. En la primera, las desapariciones inexplicables de un mudo, un albino y el exgobernador de un poblado; en la segunda, el asesino y los móviles de la muerte del personaje del título. Lituma --personaje omnipresente en la narrativa de Vargas Llosa-- es el encargado tanto en una como en la otra novela de esclarecer los enigmas. En el curso de las investigaciones tiene que preguntar a varios testigos: éstos se encargan de ofrecer sus distintas versiones de los acontecimientos, dotándolos de ambigüedad y, por tanto, introduciendo al lector la curiosidad, acicateándolo para que continúe la lectura.⁴⁵

1.2.3 Las mudas o saltos cualitativos

En *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* se encuentra la siguiente definición de las mudas:

Alterar imperceptiblemente la naturaleza de una realidad, someter a mudas silenciosas una situación, reemplazando su contenido inicial por otro distinto sin que la apariencia exterior del relato registre la sustitución o la registre cuando el lector está ya empapado por la nueva materia, desarmado, sin fuerzas para rechazar esa distinta dimensión de lo real.⁴⁶

⁴⁴ *La novela*, p. 357.

⁴⁵ Precisamente estas cajas chinas dotan de ambigüedad y otros significados más profundos a *La ciudad y los perros*. Cfr. Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969 (Cuadernos de Joaquín Mortiz), pp. 35-48.

⁴⁶ *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, p. 49.

Hay tres tipos de mudas. La del primer caso propuesta por el autor de *La casa verde* es aquella en la que un dato aparecido en una narración es muy recurrente; debido precisamente a esa presencia constante se convierte en símbolo, pero siempre dentro de la realidad objetiva de la historia.⁴⁷ Vargas ejemplifica el salto cualitativo en el cuento "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo", de García Márquez. La lluvia (elemento de la realidad objetiva) en este relato "ha saltado de un nivel físico a un nivel *simbólico*, ha pasado a ser además de fenómeno natural un hecho de otro orden, difícil de definir por la vaguedad y multiplicidad de significados congénitos al símbolo".⁴⁸

Transcribimos la definición de la muda del segundo caso:

Saltos cualitativos tan constantes y veloces en los puntos de vista espacial, temporal o de nivel de realidad que el lector no los registra en el momento que ocurren. Registra sólo los efectos que provocan en la materia narrativa. Este tipo de muda tiene como objetivo crear determinadas atmósferas, dotar a un episodio, a una ficción entera de un ambiente particular.⁴⁹

Cita Vargas el ejemplo del mismo cuento de García Márquez. Los cambios rapidísimos de narrador, inadvertibles para el lector, procuran crear no cierto simbolismo, sino una atmósfera.

Para entender la última muda, la del tercer tipo, habrá que precisar lo que Vargas Llosa llama niveles de realidad: la objetiva y la imaginaria. La *realidad objetiva* es la suma de los hechos narrativos que podrían

⁴⁷ Más adelante se explicará la diferencia entre "realidad objetiva" y "realidad imaginaria" en una narración.

⁴⁸ *Historia de un deicidio*, p. 241.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 239.

ocurrir en la realidad real, incluyendo las realidades subjetivas. La *realidad imaginaria* la constituyen los acontecimientos ficticios que no podrían tener lugar en la realidad real.

Todas las veces que un elemento *imaginario* se entrometa en el curso de una narración *objetiva*, habrá un cambio drástico de realidad ficticia. “Basta un solo milagro para que la realidad entera se vuelva milagrosa”.⁵⁰ Este sería el caso del “realismo mágico”.

Tenemos, pues, que la primera muda transforma la realidad ficticia proyectándola a un plano simbólico; la segunda, con sus cambios imperceptibles de narrador, tiempo y nivel de realidad, creará atmósferas determinadas; la última hará que un nivel de realidad objetivo se transforme en imaginario.

1.2.4 El dato escondido

Esta última técnica fue añadida por Vargas Llosa a las tres anteriores en *Historia de un deicidio*. Es muy utilizada por el autor peruano en, por ejemplo, *Conversación en La Catedral* (relación Ambrosio-Bola de Oro), *La ciudad y los perros* (las narraciones del Jaguar y del Esclavo), *La casa verde* (identidad de la Selvática y el Sargento), etcétera.

Existen dos clases de dato escondido: en elipsis y en hipérbaton. El primero no aparece en ningún momento en la obra; el segundo “está descolocado, ha sido arrancado del lugar que le correspondía, pero luego es revelado”.⁵¹

⁵⁰ *Ibidem*, p. 407.

⁵¹ *Ibidem*, p. 279.

Damos por finalizada la exposición (que fue hecha con la ayuda de innumerables citas y paráfrasis) de las técnicas de la novela propuestas por Mario Vargas Llosa. Para concluir, hay que decir con José Luis Martín que:

*Tanto los vasos comunicantes, como las cajas chinas y el salto cualitativo [y el dato escondido], son otras "trampas literarias" para envolver al lector en una dimensión tal que despierte su propia vivencia encontrada en la narración.*⁵²

⁵² José Luis Martín. *Op. cit.*, p. 212.

2. LA TEORÍA TEATRAL DE VARGAS LLOSA

“Las ‘teorías’, como las ‘formas’ literarias, sólo existen cuando se encarnan en una obra concreta”, asevera Mario Vargas Llosa en un artículo en el que debate con Ángel Rama sobre algunos contenidos de *García Márquez; Historia de un deicidio*.¹ Si la teoría literaria de la novela de Vargas Llosa está basada en su propia experiencia como novelista, en primer lugar, y en segundo lugar en los análisis de novelas de caballerías (en particular *Tirant lo Blanc*, obra muy estimada por el autor), en el estudio completísimo sobre la obra de García Márquez, y en el examen meticuloso de *Madame Bovary*, de Flaubert, sus puntos de

¹ “El regreso de Satán”, en *Contra viento y marea*, p. 183. El volumen *Polémica en torno a “Historia de un deicidio”*, de Ángel Rama y M. V. Ll., condensa las réplicas y contrarréplicas producidas alrededor de dicho libro (Buenos Aires, Corregidor, 1973). Cfr. Oscar Collazos. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo XXI, 1970.

vista del género dramático son propositivos, no parten de un análisis previo sobre una obra determinada. La teoría vargasllosiana del teatro, además de apuntalar ciertos conceptos de su teoría de la novela, pone en la práctica sus propios postulados.

Hasta el momento, Vargas Llosa ha publicado cuatro obras de teatro:²

- 1) *La señorita de Tacna* (1981).
- 2) *Kathie y el hipopótamo* (1983).
- 3) *La Chunga* (1986).
- 4) *El loco de los balcones* (1993).

En los prólogos de las tres primeras piezas (llamados respectivamente "Las mentiras verdaderas",³ "El teatro como ficción" y "La Chunga") Vargas Llosa da cuenta de su perspectiva dramática. En estos prólogos se pueden advertir dos temas muy importantes: 1) las ficciones (qué son, para qué sirven) y 2) la búsqueda del teatro total.

2.1. Las ficciones

En alguna forma los conceptos básicos de la novela propuestos por Vargas Llosa ("ciertas facultades humanas") son recuperados en los prólogos de sus obras de teatro. El escritor peruano habla de la ficción en general --no de la *novela*, no del cuento, no del drama en particular--

² En *El pez en el agua* anuncia Vargas que escribiría una "comedia sobre un empresario que, en una suite del Savoy, de Londres, encuentra a su mejor amigo del colegio, a quien creía muerto, convertido en una señora", p. 34.

³ "Las mentiras verdaderas" recuerda el título *La verdad de las mentiras*. Ya Alfonso Reyes se había referido a la literatura como *La verdad sospechosa*. Véase *La experiencia literaria*, en *Obras Completas XIV*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 83.

como un intento de recomposición del mundo, como la aspiración de los hombres de recrear la realidad real dotándola de un orden que de suyo no tiene. Las ficciones en general⁴ son una realidad en sí mismas, una invención que se desquita con la vida: la perfecciona o la envilece de acuerdo con "nuestros deseos frustrados, nuestros sueños rotos, nuestra alegría o nuestra cólera."⁵

Los contenidos expresados en los prólogos (y en el caso de *Kathie y el hipopótamo* en el apartado en el que se indican el vestuario, el decorado y los efectos) repiten lo que Vargas Llosa pensaba sobre el origen y la función de la novela. Llega a la conclusión de que cualquier ficción es producto de la insatisfacción de la vida; la realidad real se rectificará a través de las invenciones. Ésta se puede reconstruir de dos maneras: 1) "dando orden y lógica a lo que en nuestra experiencia es caos y absurdo" y 2) "impregnando locura, misterio, riesgo, a lo que es sensatez, rutina, seguridad".⁶

La materia de que se nutren las ficciones está en primera instancia en la realidad real. Al cristalizar en ficción esta materia se transfigura y se convierte en una realidad autónoma.

¿Para qué sirven las ficciones? ¿Por qué el hombre siempre ha recurrido a la fantasía? "Las aventuras de la imaginación enriquecen lo

⁴ "Innumerables son los relatos existentes. Está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación". Roland Barthes. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en R. Barthes *et. al. Análisis estructural del relato*, 3a. ed. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 9.

⁵ *La señorita de Tacna*, 5a. ed. México, Seix Barral, 1983 (Biblioteca Breve), pp. 10-11.

⁶ *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona, Seix Barral, 1983 (Biblioteca Breve), p. 11.

real y nos ayudan a mejorar la vida. Si no soñáramos, ella parecería siempre incorregible; si no fantaseáramos, el mundo nunca cambiaría.”⁷

2.2. En busca del teatro total

La concepción anterior de la ficción (que proviene, como habíamos apuntado con antelación, de la teoría de la novela) desemboca, por un lado, en una propuesta por parte del autor de cómo hacer teatro empleando nuevos procedimientos técnicos, y, por otro, en la temática misma de las piezas teatrales de Vargas Llosa. Porque tanto *La señorita de Tacna* como *Kathie y La Chunga*, y en menor medida *El loco de los balcones*, son obras cuyo *leit-motiv* es el deseo de saber cómo surgen los cuentos, las imaginaciones, las ficciones.

Igual que en mis dos obras de teatro anteriores --*La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*-- he intentado en *La Chunga* proyectar en una ficción dramática la totalidad de los actos y los sueños, de los hechos y las fantasías.⁸

Evidentemente, esta afirmación tiene mucho que ver con la idea de la novela total. Si en ésta el deicida debería condensar *toda* la experiencia humana (como asegura Vargas que lo hace Martorell en *Tirant lo Blanc*: la realidad que no fue, la que quisiéramos que fuera, que no hubiera sido, que volviera a ser), en el teatro pasaría algo similar, pero con sus obvias diferencias. Puesto que “el escenario teatral impone ciertas limitaciones en cuanto al espacio, por necesidad reducido, en que se producen las

⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁸ *La Chunga*. México, Seix Barral, 1986 (Biblioteca Breve), p. 4.

situaciones, y en cuanto al número de personajes que simultáneamente caben en tal espacio”,⁹ la totalización se enfocará más bien a la proyección de las objetividades y subjetividades de los personajes en “una continuidad sin cesuras”¹⁰ como la vida. Esto es constante en el teatro vargasllosiano:

No [se] 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.¹¹

Las obras teatrales de Vargas Llosa están temáticamente predeterminadas (cómo y por qué nacen las historias). Estructuralmente, no hay una linealidad temporal y espacial estrictamente lógicas. Los personajes, en escena, tienen que desdoblarse para representar algún recuerdo o algún deseo. Como en sus novelas, el teatro del escritor peruano ofrece un continuo ir y venir de espacio y tiempo, realidad e imaginación.

La dramática vargasllosiana, al tiempo que es una extensión de los recursos empleados en su narrativa, representa temática y formalmente los principales postulados de una teoría literaria original.

⁹ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, 2a. ed. México, Porrúa, 1988, p. 160.

¹⁰ *La Chunga*, p. 4.

¹¹ *Kathie y el hipopótamo*, p. 22.

3. ANÁLISIS TEXTUAL DE *LA CHUNGA*

Como se había citado, el afán totalizador de Vargas Llosa se cumple cabalmente en *La Chunga*. Igual que en sus otras obras de teatro, ha intentado poner en escena las subjetividades de los personajes. Hay que indicar que el teatro del autor peruano es realista. Se presenta al mismo tiempo la realidad ficticia objetiva y la subjetiva. Esta conjugación, que podría provocar en el espectador cierta confusión, no deja lugar a dudas respecto a la coherencia de los hechos en escena. No es teatro del absurdo ni tampoco aspira a ser un *happening*.¹

La realidad ficticia subjetiva (en este caso los recuerdos y deseos de los personajes) es vista por los espectadores sin la necesidad de que el

¹ Cfr. *La Chunga*, p. 6. A partir de la siguiente nota que provenga de la obra que se analiza, solamente señalaremos entre paréntesis el número de la página de procedencia.

autor tenga que recurrir, para su representación, a los “apartes” o a otras escenas en las que mediante una analepsis se explique con claridad que *eso* que se presencia es en realidad una retrospección, ni a la utilización de escenarios suplementarios donde se clarifique la separación de realidades.² Vargas Llosa no apela a esos cortes explicativos. Hay en su teatro un *continuum*, una historia lineal en la que para exponer el mundo imaginario de los personajes, éstos tienen que desdoblarse en escena, físicamente, para representar ellos mismos lo que piensan, recuerdan o desean. La obra dramática de Vargas Llosa tiene una historia --una diégesis-- que avanza con lógica hacia adelante. Esta historia posee, a lo largo de su trama, diversas proyecciones: la realidad subjetiva de los personajes.

En los apartados siguientes se expondrá con mayor detenimiento la estructura de *La Chunga*. Con base en su análisis se demostrará su intrínseca relación con la teoría de la novela de Vargas Llosa (las técnicas y los conceptos básicos que ya hemos presentado), teoría que a la larga es una teoría de la ficción.

3.1 Análisis secuencial

3.1.1 Diégesis y metadiégesis (ficción y metafiction)

Para adentrar al lector de este trabajo al universo de *La Chunga*, se transcribe a continuación la sinopsis de la obra en propia voz de su autor:

² Cfr. Óscar Rivera-Rodas. *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: hacia una poética del espectador*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992 (Purdue University Monographs in Romance Languages), pp. 17-18.

En los alrededores del Estadio de Piura, la Chunga, una mujer que regenta un barcito de gentes pobres, ve entrar una noche a Josefino, uno de los clientes del lugar, con su última conquista: Meche. La Chunga queda instantáneamente prendada. Josefino, para divertirse con sus amigos --un grupo de vagos que se llaman a sí mismos los inconquistables--, incita a Meche a provocar a la Chunga. En el curso de la noche, Josefino pierde a los dados. Para seguir jugando, alquila a Meche a la Chunga y ésta y aquélla pasan el resto de la noche juntas, en el cuartito de la Chunga, contiguo al bar. ¿Qué ocurrió entre ambas? Porque, luego de esa noche, Meche desapareció. La obra empieza mucho después de aquel suceso. En la misma mesa del bar, jugando siempre a los dados, los inconquistables tratan en vano de arrancar a la Chunga el secreto de lo sucedido. Como no lo consiguen lo inventan. Las imágenes que cada uno de los inconquistables fragua, se materializan en el escenario (pp. 3-4).

Tanto la Chunga como los demás personajes, salvo Meche, aparecen en la novela *La casa verde*. La Chunga, hay que recordar, es hija de Anselmo, el creador de la Casa Verde --un prostíbulo instalado en las afueras de Piura-- y de una ciega raptada por éste, Toñita. Al desaparecer el burdel en un incendio provocado por el padre García, la Casa Verde tendrá su sucedánea en el barcito de la Chunga, en el barrio de la Mangachería, donde transcurre la historia de esta obra de teatro. Hay un personaje, Lituma, que hace acto de presencia en muchos libros de Vargas Llosa. Aparece, por ejemplo, en el cuento "Un visitante", de *Los jefes*; fugazmente en *La ciudad y los perros*; en una de las historias radiofónicas de Pedro Camacho, de *La tía Julia y el escribidor*; de manera incidental en *La guerra del fin del mundo*; como personaje importante en *¿Quién*

mató a Palomino Molero?, y como protagonista en *Lituma en los Andes*, novela en la que participa Meche.

La Chunga se divide en dos actos, el primero de menor extensión que el segundo. Las escenas de cada acto tienen un título que anuncia su contenido temático, lo cual, por otra parte, hace más evidente la calidad narrativa del teatro de Vargas Llosa. Así, las cinco escenas del primer acto se llaman: "I. Una partida de dados", "II. Meche", "III. Un gallinazo y tres mangaches", "IV. Marimachos y mujeres" y "V. Una prenda". Diez son las escenas del segundo acto: "I. Los inconquistables", "II. El sueño del mirón", "III. Especulaciones sobre Meche", "IV. Alcahueterías", "V. Un amor romántico", "VI. Fantaseos sobre un crimen", "VII. Un churre travieso", "VIII. Dos amigas", "IX. El gran cafiche" y "X. Fin de fiesta".

Como la obra se desarrolla en dos planos --el de la realidad ficticia del "aquí y ahora" de la representación,³ y el de la imaginación de los personajes--, se deben considerar las principales secuencias de la diégesis y de la metadiégesis.

Entendemos la diégesis como la "sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una *narración* o en una *representación (drama)*".⁴ Este conjunto de hechos son los que realizan, en esta obra, los inconquistables y la Chunga en el bar "mucho después de aquel suceso" (nivel objetivo).

"Las imágenes que cada uno de los inconquistables fragua" (incluso la Chunga) respecto al "dato escondido" (relación Meche-

³ Cfr. Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 148.

⁴ *Loc. cit.*

Chunga) corresponden al plano metadieético, considerado éste como "narración de segundo grado".⁵ Sin embargo, las proyecciones de los personajes (nivel subjetivo) no son contadas por nadie: el espectador toma conciencia de ellas gracias a una lógica interna de la obra que explicaremos más adelante. No puede haber narración de segundo grado debido a la ausencia de narrador.⁶ Esta representación dentro de otra representación podría ser llamada también metaficción --o intra-ficción--, y el plano dieético designado como ficción.⁷ A pesar de que *La Chunga* no sea un relato sino una obra de teatro, nos quedaremos con los términos diégesis y metadiégesis.

Para los efectos de este capítulo, consideramos pertinente abocarnos al análisis de las secuencias y microsecuencias de *La Chunga*,⁸ con el fin de demostrar la relación que existe entre la estructura de dichos elementos con los vasos comunicantes, la muda del segundo caso y las cajas chinas, conceptos propios de la teoría de la novela (técnicas) de Vargas Llosa descritos en páginas precedentes.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Ni "narración en abismo". Este término tiene relación con las "cajas chinas" de Vargas Llosa --incluso Beristáin en su diccionario refiere que la *Rhétorique générale* pone el ejemplo de las *matrioshkas* rusas. Cfr. H. Beristáin. *Op. cit.*, p. 15.

⁷ Cfr. Rivera-Rodas. *Op. cit.*, pp. 15 y 199.

⁸ "Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos [microsecuencias o nudos] unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente". Roland Barthes. *Op. cit.*, p. 25

3.1.2 Secuencias diegéticas y metadiegticas del primer acto

En el plano diegtico (los hechos de la realidad objetiva) se advierte una sola secuencia, que corresponde a la primera escena titulada "Una partida de dados" y al primer fragmento de la siguiente: "Meche":

Secuencia I: Deseo de saber (qué pasó aquella noche entre la Chunga y Meche).

Esta secuencia se subdivide, a su vez, en cuatro microsecuencias principales:

1. Los inconquistables juegan a los dados (escena I).
2. Lituma pregunta a la dueña del local: "¿Y qué pasó esa vez con Meche, Chunga?" (p.19) (escena I).
3. Los inconquistables piden a la Chunga que cuente lo que pasó (escena I).
4. El Mono dice que recuerda la felicidad de la Chunga cuando vio entrar a Meche (escena II).

Las secuencias del plano metadiegtico, es decir, las que representan aquellas acciones⁹ que no se refieren al "aquí y ahora", sino al "allí y entonces", se reducen a una sola, cuya abarcancia comprende las escenas II a V:

Secuencia II: Rememoración de la Chunga sobre aquel suceso (analepsis).

⁹ "En el teatro los enunciados describen las acciones realizadas por los mismos locutores que las emiten, y su enunciación resulta equivalente al cumplimiento de su acción". Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, 2a. ed. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6), p. 129.

Señalamos las microsecuencias que la constituyen con letras para distinguirlas de las del plano diegético:

A. Josefino llega con Meche, y la Chunga queda prendada de ella (escena II).

B. Josefino juega con los inconquistables, mientras Meche y la Chunga entablan una conversación sobre el comportamiento de Josefino (escena II).

C. Obligada por Josefino, Meche enseña sus muslos, lo que enciende la lujuria de la Chunga (escena III).

D. Meche y la Chunga siguen conversando; la primera pregunta a la segunda sobre su probable lesbianismo (escena IV).

E. Josefino pierde en el juego. La Chunga le presta tres mil soles a cambio de que Meche pase una noche con ella. Ésta acepta (escena V).

Si se hace una ordenación lineal de las microsecuencias de ambos planos (señalando el plano diegético con números y el metadiegético con letras), resulta:

1, 2, 3, 4, A, B, C, D, E

Ambos planos conviven en un solo acto, y más aún, en una misma escena. Para que el espectador entienda que se ha pasado de un nivel a otro, los movimientos de los personajes deberán seguir cierta pauta.¹⁰ El lector de la obra, en cambio, será informado a través de otros elementos:

¹⁰ "Hay que recordar que el teatro es 'un lugar de interacción de otros códigos además del verbal', como dice Segre. Se trata de un texto hablado en que también son significativos simultáneamente el aspecto de los actores, su vestuario, sus movimientos, el espacio de la escena, los efectos visuales y auditivos". *Ibidem*, p. 127. El subrayado es nuestro.

las acotaciones.¹¹ El siguiente fragmento de la escena II (*liaison* entre 4 y A) ejemplifica cómo se suceden los planos:

Mientras Josefino hace el brindis [por Meche] y los inconquistables beben, entra Meche, con la lentitud y el ritmo de un ser que viene al mundo desde la memoria. La Chunga la mira venir con los ojos cada instante más abiertos, más brillantes, pero los inconquistables no advierten su presencia (p. 22. El subrayado es nuestro).

[...]

LA CHUNGA.- *(Con la voz desmayada, ausente, sin quitar un instante los ojos fascinados de Meche, quien ya está junto a ella.) Acábense rápido esos vasos, que voy a cerrar.*

Josefino se levanta, imperceptiblemente, y, saltando del presente al pasado, de la realidad al sueño, viene a colocarse junto a Meche, a la que toma del brazo con aire de propietario.

JOSEFINO.- Buenas noches, Chunguita. Te presento a Meche (p. 24. El subrayado es nuestro).

Entre un plano y otro no hay más distancia cronológica que el desplazamiento de los personajes sobre el escenario. Basta que Josefino se separe de la mesa de juego y se reúna con Meche para que la acción se instale, "en una continuidad sin cesuras", en otro plano, en el de la imaginación. El lector de la obra sabe de estos cambios debido a lo explícito de las acotaciones, como lo demuestran los subrayados.

El hecho de que sólo la Chunga vea venir a Meche, y los inconquistables no, es señal inequívoca de que la analepsis que constituirá el resto del primer acto es producto de la rememoración de la dueña del

¹¹ Las acotaciones en la dramática vargasllosiana rebasan su función de meras indicaciones al director y a los actores. A veces, las acotaciones sustituyen a un probable narrador; más aún, son la evidencia de la intromisión del mismo autor en la obra.

bar. Los demás personajes estarán a su servicio imaginativo. La reconstrucción de aquel acontecimiento a partir del recuerdo de la Chunga, si no fidedigno (porque es la versión --caja china-- de ella solamente), al menos no contradice las diferentes menciones que sobre el acontecimiento vierten los inconquistables (siempre en el plano diegético) a lo largo de la pieza. El dato escondido es uno y la obra gira en torno de él.

En su estudio sobre el teatro de nuestro autor, Rivera-Rodas afirma que la secuencia a la que hemos llamado "Recuerdo de la Chunga sobre aquel suceso" representa "exclusivamente la memoria común de los personajes".¹² Nosotros no suscribimos esta apreciación. La lógica de la que hablamos antes, que permite al espectador (no al lector, reiteramos) comprender el cambio de un plano a otro (el paso de un nivel de realidad ficticia a otro), cristaliza en una deixis determinada, entendida ésta "como todos los medios mímicos, gestuales o prosódicos para indicar las coordenadas espacio-temporales de la situación de enunciación".¹³ Aclaremos que el concepto lingüístico de deixis es muy amplio, y que para los fines de este trabajo bastará señalar que hay en *La Chunga* un conjunto de deicticos que tienen la función de *mostrar* cómo se combinan los dos planos (el objetivo y el subjetivo) de la obra. En el caso que nos ocupa --el esclarecimiento de si la secuencia "Recuerdo..." es una

¹² Oscar Rivera-Rodas. *Op. cit.*, p. 91.

¹³ Patrice Pavis. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980, p. 119.

retrospección mental individual o colectiva-- los siguientes datos (o deícticos) aseguran que se trata del recuerdo de la Chunga:

a) La mirada de la Chunga indica que sólo ella advierte la entrada de Meche al bar, mientras los inconquistables siguen jugando.

b) "Los inconquistables no advierten su presencia [de Meche]" (p. 22).

c) "Las voces de los inconquistables se atenúan, ralean" (p. 23).

De acuerdo con estos procedimientos, la retrospección se desencadena y sigue el curso de la metadiégesis: microsecuencias **A, B, C, D, E**. Éstas explicarán mejor todos los hechos (y comportamientos de los personajes) que anteceden al conflicto de *La Chunga* ("Y qué pasó esa vez con Meche, Chunga?") y serán la plataforma de lanzamiento de las diversas proyecciones de los personajes.

3.1.3 Secuencias diegéticas y metadieéticas del segundo acto

Coincidimos con Rivera-Rodas en que *La Chunga* posee una trama escasa que se completa cuando "los personajes se proponen llenar ese vacío con las comedias de segundo grado (las comedias dentro de la comedia) que imaginariamente protagonizan cada uno de ellos, en el nivel de la metaficción".¹⁴ En efecto, la historia de esta obra dramática no es pródiga en acontecimientos en el nivel de la diégesis. Por lo tanto, se pueden reducir a una sola secuencia los hechos diegéticos del segundo acto.

¹⁴ Oscar Rivera-Rodas. *Op. cit.*, p. 96.

También el primero tiene una, pero la mayor extensión del segundo (el doble de escenas) hubiera hecho suponer más cantidad de secuencias.

Desperdigada aquí y allá, la secuencia del plano diegético de este acto alterna con las secuencias del metadiegético ("las comedias de segundo grado"); corresponde a las escenas I, III, VI y X:

Secuencia I: Lucubraciones sobre el destino de Meche.

Enumeramos las microsecuencias contenidas en ella:

1. José pregunta a los inconquistables si creen que dando dinero a la Chunga ésta dirá lo que ocurrió (escena I).

2. Josefino amenaza, bromeando, que hará hablar a la Chunga con un cuchillo (escena I).

3. Lituma sugiere que Josefino, celoso, después de golpearla brutalmente, asesinó a Meche (escena III).

4. Lituma, y ahora José también, insisten en el asesinato de Meche, y proponen los móviles de Josefino (escena VI).

5. La Chunga exige que los inconquistables paguen y se larguen (escena X).

Al contrario de lo que sucede en el plano anterior, la estructura del nivel metadiegético contempla varias secuencias. Estas son las imaginaciones que tienen los personajes. Por cada proyección hay una secuencia. Involucraremos las secuencias metadiegéticas con las microsecuencias diegéticas, en la misma forma como se hizo con el primer acto, de modo que se demostrará que hay una alternancia constante de nivel de realidad.

Las secuencias del plano metadieético son:

A. Proyección de José. "Contempla" cómo la Chunga y Meche se besan y van a hacer el amor (segunda parte de la escena I y toda la escena II).

B. Proyección de Lituma. Imagina que la Chunga confiesa a Meche que él fue el que pagó los tres mil soles para poder estar con ella y tenerla. Meche reconoce que Josefino sí le pega. Después, Lituma se declara enamorado de Meche, le propone matrimonio y deciden fugarse esa misma noche a Lima para casarse (escenas IV y V).

C. Proyección del Mono. Imagina que es un niño maltratado por Meche y la Chunga, debido a que violó a una muchachita analmente (parte final de la VI y toda la escena VII).

D. Recuerdo de la Chunga. Conversación entre la Chunga y Meche acerca del embarazo de ésta y acerca de su probable ingreso en la Casa Verde si sigue con Josefino. Recomendación de la Chunga a Meche para que se vaya a Lima (escena VIII).

E. Proyección de Josefino. Josefino entra en la habitación de la Chunga para buscar a Meche antes de retirarse del bar. La Chunga contesta que ya se fue. Josefino propone un negocio a la Chunga. Ella se niega porque no confía en él. Josefino se encoleriza, saca una navaja y bajo amenaza humilla y ultraja a la Chunga. Pero al cabo no consigue ningún acuerdo con ella (escena IX).

F. Recuerdo de la Chunga. En la madrugada de la misma noche, Meche decide retirarse de la habitación de la Chunga. Meche sale del bar (primera parte de la escena X).

En igual forma como se procedió con el acto anterior, ordenaremos linealmente las microsecuencias diegéticas y las secuencias de la metadiégesis (señalándolas con números y letras respectivamente):

1, 2, A, 3, B, 4, C, D, E, F, 5

Esta sucesión de planos es más compleja; sin embargo los deícticos otra vez sirven de guía en el entendimiento de las escenas. Respecto a éstas tendremos que decir que, puesto que cada una de ellas posee un título temático, representan para el lector un indicador más preciso de lo que ocurre en la historia, amén de las acotaciones que son muy explicativas. El espectador, en cambio, está supeditado a la deixis escénica y a su propia capacidad de comprensión. La intervención del espectador es básica para la cabal realización del *metateatro*. Dice Rivera-Rodas que el estudio sobre este tipo de dramática es relativamente nuevo (su libro sobre el teatro vargasllosiano se publicó en 1992). Aventura este autor una definición del metateatro:

El metateatro se produce ya no en el nivel de la emisión (el texto del autor o el texto de la representación teatral), sino en la experiencia de la percepción y recepción tanto en el interior del mismo teatro (por parte del personaje) como en el exterior del mismo (*por el lector del texto dramático* o en el receptor del espectáculo).

[Es] un discurso dramático sostenido por dos planos complementarios que en la representación teatral (*o en la lectura*) se enfrentan a través de una interacción dialógica y dialéctica que obliga a la conciencia del *lector/espectador* a la construcción de

un tercer plano sintético. Ese tercer plano, más allá de la representación de los otros, constituye el metateatro como tal.¹⁵

No estamos de acuerdo con Rivera-Rodas en cuanto a la homologación lector/espectador, porque el primero, como habíamos advertido, está más avisado que el segundo gracias al papel omnímodo de las acotaciones (y de los prólogos, por supuesto). En consecuencia, “la experiencia de la percepción y recepción” y “la construcción de un tercer plano sintético” sólo corresponderán al espectador.

¿Cómo se suceden, en este segundo acto, los niveles de realidad (las mudas del segundo caso, de acuerdo con la terminología de las técnicas de la novela)? Cada proyección o fantaseo de los inconquistables --excepto el caso de los recuerdos de la Chunga y la fantasía de Josefino (secuencias **D**, **E**, y **F**)-- es precedido por una o dos microsecuencias de la diégesis, que, en algunos casos, de alguna manera, anunciarán de qué va a tratar la proyección.

Por ejemplo, antes de que se produzca la primera imaginación (**A**), hay un breve diálogo (microsecuencias **1** y **2**). No es gratuito que José abra el acto con su parlamento, pues es suya la primera proyección. Los desplazamientos de este personaje sobre el escenario para provocar la metadiégesis son parecidos a los que hizo Josefino en el primer acto cuando se desencadenó la analepsis. El deíctico consiste en ponerse de pie, abandonar la mesa de juego sin que los demás se den cuenta y trasladarse al espacio del “allí y entonces”: “el cuarto que ningún

¹⁵ *Ibidem*, p. 3. El subrayado es nuestro.

parroquiano conoce: el dormitorio de la propietaria”(p. 9), donde tuvo lugar el encuentro de las dos mujeres. Otro deíctico en la proyección de José es la expresión de la Chunga (“la boca entreabierto, como sonámbula” [p. 53]), que indica la transfiguración de la mujer: de ser presente a ser de la imaginación (de José).¹⁶ La fantasía de José termina cuando la Chunga y Meche están a punto de hacer el amor y la escena que la enmarca se desvanece. José se reintegrará a la vida objetiva cuando la escena siguiente está ya muy avanzada (“Especulaciones sobre Meche”) y se prepara la siguiente proyección.

Toca el turno a Lituma. Su fantasía (B) es la más larga de todas, puesto que ocupa dos escenas completas (“Alcahueterías” y “Un amor romántico”). Le antecede la microsecuencia 3, en la que el personaje sugiere insistentemente que Josefino, celoso porque Meche pasó la noche con la Chunga, golpeó y asesinó a la muchacha. El deíctico que tendrá la función de indicar el paso de un nivel de realidad a otro es similar al de la fantasía de José: “José, el Mono y Josefino actuarán como si Lituma continuara con ellos. Pero Lituma está ahora al pie de la escalerilla, observando el cuartito de la Chunga, que se acaba de iluminar” (p. 65). Para regresar al nivel objetivo de la obra --la diégesis--, Lituma, después de haber “vivido” su imaginación, “vuelve a la mesa de juego, sin que los inconquistables se inmuten” (p. 79).

¹⁶ Hay que señalar que los comportamientos de los personajes en las diversas proyecciones cambian según la lógica de la fantasía o el recuerdo (estas variaciones de las conductas son, a su vez, otros deícticos).

No hay variantes deícticas en la proyección del Mono (C). Antes de que se produzca, hay una microsecuencia que la prepara (4). El deíctico es el mismo que en los casos anteriores: el Mono “se pone de pie, sin que sus amigos lo noten, y va acercándose a la Chunga” (p. 84).¹⁷ También es el mismo cuando el personaje retorna a la realidad objetiva: “Sin mirarlas [a las dos mujeres], sale del cuartito y, discretamente, va a ocupar su lugar en la mesa de los inconquistables” (p. 93).

Esta serie en la que se alternan los niveles objetivos con los subjetivos, los diegéticos con los metadieгéticos (2, A, 3, B, 4, C), se interrumpe, porque cuando el Mono regresa a la “realidad”, la acción no se instala en la mesa de juego, como supondría la lógica de la alternancia, sino que continúa en el cuarto de la Chunga con la secuencia D: “Desde que el Mono desaparece del cuarto, Meche y la Chunga cambian de actitud, como si la anterior escena no hubiera ocurrido” (p.94). En seguida viene una larga conversación entre ambas (escena VIII: “Dos amigas”). La falta de deícticos hace suponer a Rivera-Rodas que esta secuencia es una fantasía de la Chunga.¹⁸ La labor interpretativa del espectador (y aun la del lector, en este caso) se intensificará, y se justificará la definición de metateatro hecha por este autor. “Esta comedia [se refiere no sólo a *La Chunga*, sino a ‘un tipo de comedia contemporánea’] articula su expresión teatral más allá de su representación en el escenario: en la experiencia perceptiva del

¹⁷ En las proyecciones de los inconquistables sólo Meche y la Chunga hacen acto de presencia. Incluso en las secuencias (D y F) que constituyen el recuerdo de la Chunga.

¹⁸ Oscar Rivera-Rodas. *Op. cit.*, p. 95.

espectador”,¹⁹ propone Rivera-Rodas. El espectador, entonces, pondrá de su parte para la decodificación de los signos que le ofrece el drama. Sin embargo, y a pesar de estar de acuerdo con la definición anterior, creemos que la secuencia **D** no es la fantasía de la Chunga, sino el recuerdo de lo que efectivamente ocurrió aquella noche. Claro, distorsionado por el tiempo y por la gana de la propia Chunga de reedificar ese pasado a su gusto. No obstante que dicha secuencia es la que podría revelar al espectador el dato escondido, el carácter ambiguo y equívoco de la conversación entre las mujeres no permite afirmar nada con contundencia. Aunque la ausencia de deícticos contribuye a la indecibilidad de la naturaleza de esta secuencia (¿recuerdo o fantasía?), nos inclinamos a pensar que se trata de un recuerdo de la Chunga. Más aún, si tenemos en cuenta que ella participó directamente en el hecho en cuestión: “JOSEFINO: Esa lo sabe, pero te llevarás el secreto a la tumba, ¿no, Chunguita?” (p. 62).

A partir de la mención del nombre de Josefino (por parte de la Chunga en su conversación con Meche) surge la secuencia **E**. Los deícticos son parecidos a los de las otras fantasías: “Como si la mención de su nombre hubiera sido una llamada, Josefino se levanta de la mesa de los inconquistables. Sube la escalerilla” (p. 103). De alguna manera Josefino ya había augurado el tema de su fantasía (como Lituma; José y el Mono no dan indicios de lo que va a tratar su proyección). En el comienzo del segundo acto, mucho antes de su proyección, anuncia: “La

¹⁹ *Ibidem*, p. 1

Chunga será muy macha, pero no hay hombre o mujer que no hable como una cotorra con esto en el cogote" (p. 52). El regreso de Josefino desde su fantasía obedece a la misma lógica deíctica: "bajar la escalerilla, ocupar otra vez su sitio" (p. 112).

De nuevo, la acción no retorna a la vida objetiva a pesar del reingreso de Josefino en ella. Las acciones se mantienen en el plano metadieético (secuencia F), es decir, en el recuerdo de la Chunga, que es continuación de la secuencia D. Los deícticos que señalan el salto de esta secuencia a la última microsecuencia (5) son la salida de Meche del bar y el regreso de la Chunga a su mecedora. "Queda en la misma postura en que estaba al levantarse el telón, al principio de la obra. Se oyen las voces de los inconquistables, bajo el humo de sus cigarrillos" (p. 115).

3.1.4 Valoración del análisis secuencial (el drama y los elementos narrativos)

Con base en el examen de la distribución de las secuencias, se puede comprobar que lo que Vargas Llosa propuso como técnicas de la novela (es decir, los vasos comunicantes, las mudas o saltos cualitativos, las cajas chinas y el dato escondido) se trasvasó en esta obra de teatro. Para fundamentar lo anterior, habrá que comentar lo que Alfonso Reyes llamaba funciones formales y funciones materiales de la literatura.

Hay tres funciones formales y dos funciones materiales (o maneras) en la literatura. Las funciones formales son el drama, la novela y la lírica; las materiales, prosa y verso. El drama, para Reyes, siempre será

“ejecución de acciones por personas presentes, representación. Novela es referencia a acciones de personas ausentes y, en concepto, pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior, y aunque el relato, en cualquier tiempo del verbo, las figure en presente”.²⁰ “El drama todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio reales; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es el tiempo real”.²¹ Puede haber entre las funciones formales (de las cuales sólo nos interesan el drama y la novela) y materiales toda clase de imbricaciones. “Los enlaces, dice Reyes, podrán ser de compenetración o de mera yuxtaposición. De unas a otras funciones formales no puede haber compenetración: sólo yuxtaposición”.²² Es decir, habrá una función preponderante que se enriquecerá, de acuerdo con las intenciones del literato, con los elementos de las otras funciones. Alfonso Reyes ejemplifica lo anterior analizando la tragedia ateniense, cuya función dominante es el drama:

En la tragedia ateniense --animal perfecto-- discernimos fácilmente las tres funciones: los héroes o “personas fatales” son el drama mismo, representan acciones. Los prólogos o mensajeros, que narran sucesos no escénicos, son la novela. El coro, que expresa descargas subjetivas de la emoción acumulada, es la lírica.²³

²⁰ Alfonso Reyes. *La experiencia literaria*. *Op. cit.*, p. 87. Castagnino resume en pocas líneas las funciones de la literatura propuestas por el autor mexicano: “En Alfonso Reyes el orden era: drama, epopeya, lírica, correspondiente a la progresiva inmaterialidad del objeto de literatura: presencia, ausencia, abstracción”. Raúl H. Castagnino. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 10a. ed. Buenos Aires, Editorial Nova, 1976, p. 72. Para los fines de este trabajo, la función lírica no será contemplada.

²¹ *Ibidem*, p. 88.

²² Alfonso Reyes. *Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras completas XV*. *Op. cit.*, p. 450.

²³ Alfonso Reyes. *La experiencia literaria*, p. 87.

Así como el drama ateniense se sirvió de la novela y de la lírica, puede haber otras combinaciones en yuxtaposición; Reyes propone la siguiente tabla:

- 1) El drama y los elementos novelísticos.
- 2) El drama y los elementos poéticos.
- 3) La novela y los elementos dramáticos.
- 4) La novela y los elementos poéticos.
- 5) La poesía y los elementos dramáticos.
- 6) La poesía y los elementos novelísticos.²⁴

Por supuesto que de estas relaciones interesa destacar sólo la primera. Además de exponer que en la tragedia ateniense el elemento novelístico radica en la aparición de los mensajeros que relataban lo que no se producía en escena,²⁵ Alfonso Reyes da cuenta de otros recursos de la novela empleados en el drama moderno:

En el drama moderno, son asimismo elementos novelísticos todos aquellos que impostan la llegada a escena de una narración o relato, ora sea elemento inserto en la acción para sustituir hechos ausentes o no presentados --lo que refiere un personaje, lo que dice una carta--, ora un caso ajeno a la acción: un cuento que se dice o lee en escena para dar ambiente, para aplicar la moraleja, para esparcimiento o compás de alivio. Las modalidades de este recurso serían indescriptibles, por abundantes y variadas.²⁶

²⁴ Cfr. Alfonso Reyes, *Apuntes para la teoría literaria*, pp. 455-465.

²⁵ "Los recursos [de la tragedia], las decoraciones (elementales) y el espacio escénico aconsejaban también ciertas limitaciones. Resultaba de todo ello la imposibilidad de presentar a los ojos del público ciertos actos de violento realismo --caballos desbocados, combates, asesinatos--, y así sucedía que estos actos fueran relegados a una ausencia, y se los sustituyera con mensajeros". *Ibidem*, p. 456.

²⁶ *Ibidem*, p. 457.

Fundamentalmente, tal como se aprecia en las aserciones de Reyes, la función novelística en el drama necesita de un intermediario que cuente los acontecimientos que el espectador no ha podido ver por diversas razones. En esta forma, el personaje se erige como narrador y “actualiza” el hecho ausente en la mente de los demás personajes.

“El *drama* ejecuta, la *novela* narra. En cuanto al espacio, el drama es presencia; la novela, ausencia. En cuanto al tiempo, el drama es actualidad; la novela, recuerdo”.²⁷ El teatro de Vargas Llosa quiere ejecutar la ausencia, hacer presente el recuerdo. No a través de los consabidos mediadores que desde la realidad objetiva relatan lo que pasa fuera del escenario, ni mediante la apreciación de las conductas de los personajes (lo que pasa dentro), que son el reflejo, la exteriorización de su mundo interno en la realidad ficticia, sino a través de las técnicas de la novela propuestas por el escritor peruano. La yuxtaposición consistirá, pues, en el transplante de elementos narrativos en el drama. El resultado de esta unión (que no compenetración, ya que *La Chunga* es drama por excelencia) provocará la anhelada “ilusión de totalidad” de Vargas Llosa:

Tal vez no sea innecesario decir que en esta farsa [*Kathie*] he tratado como en mis novelas, de conseguir una ilusión de totalidad. “Total” debe entenderse no de manera cuantitativa sino cualitativa en este caso. 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.²⁸

²⁷ *Ibidem*, p. 454-455.

²⁸ *Kathie y el hipopótamo*, p. 22.

Esta afirmación bien puede valer para *La Chunga* y las demás piezas teatrales.

3.1.4.1 Los vasos comunicantes

En el examen anterior de las secuencias se advirtió que los dos planos esenciales de la obra coexistían en un mismo acto e, inclusive, en una misma escena. Los dos planos (o los dos niveles de la realidad ficticia: el objetivo --las microsecuencias señaladas con números-- y el imaginario -- las microsecuencias y secuencias indicadas con letras) convivían y se sucedían *sin transición*. Los señalamientos al espectador de los cambios de realidad consistían en ciertos desplazamientos sobre el escenario (deícticos) y en el cambio de comportamiento de los personajes al trasladarse de la realidad objetiva a la imaginada o recordada.

Estos ires y venires requerían del espectador una mayor participación en la decodificación de los signos gestuales y conductuales de los personajes. La reacción del espectador es similar a la del lector cuando se enfrenta a los vasos comunicantes de las narraciones de Vargas Llosa. Sobre todo *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *Pantaleón y las visitadoras*, novelas en las que el entrecruzamiento de planos es preponderante y la acción dialogada ocupa varios capítulos. La historia avanza a través, precisamente, de los diálogos que se suceden alternadamente, y el lector tendrá que atar los cabos por cuenta propia sin la ayuda de un narrador que vaya indicándole la lógica de las acciones. Sólo que en los casos de las novelas vargasllosianas se funden

“situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza diferente” (*vid. supra*, p. 12). Los vasos comunicantes de *La Chunga* compenetran en una unidad narrativa (es decir, en un acto, y más aún, en una misma escena), no en acciones que pertenecen a un mismo nivel de realidad (las novelas de Vargas son realistas) y “que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes”, sino situaciones que pertenecen a distintos niveles de la realidad (objetividad y subjetividad). Consideramos que el análisis de las secuencias precedente demostró cómo se relacionaban los dos niveles, y que los esquemas de la estructura propuestos aclaran el panorama de los vasos comunicantes de *La Chunga* (el esquema del primer acto 1, 2, 3, 4, A, B, C, D, E; el del segundo acto 1, 2, A, 3, B, 4, C, D, E, F, 5).

3.1.4.2 Las cajas chinas

Constituyen la columna vertebral de la obra. Si se toma en cuenta que la diégesis (que se podría resumir en unos cuantos hechos: unos parroquianos platican acerca de lo que pasó en una noche determinada) incluye diferentes historias (la metadiégesis), se hace patente que la estructura de *La Chunga* es la de una caja china. Dentro de la conversación de los cuatro inconquistables hay, por cada uno de ellos, una versión imaginaria de lo ocurrido. Las proyecciones de los inconquistables y los recuerdos de la Chunga son los “intermediarios” entre el dato escondido y su verdad. El resultado, obviamente, es distinto en cada caso y dota a la ficción en general de cierta ambigüedad. Hay que

recordar que las cajas chinas de *La Chunga* no son relatadas: la ausencia que significaría el mundo subjetivo²⁹ se materializa en el escenario de acuerdo con los ya explicados procedimientos deícticos.

El conflicto³⁰ de esta obra teatral no consiste en un antagonismo entre dos o más personajes, sino en la resolución del enigma en torno del cual gira la historia: “¿Y qué pasó esa vez con Meche, Chunga?” (p. 19). Habrá varias respuestas, pero ninguna definitiva; la pregunta sólo se resolverá de manera virtual en la mente de los personajes.

3.1.4.3 Las mudas o saltos cualitativos

Es evidente que *La Chunga* presenta una estructura en la que constantemente hay saltos en el nivel de la realidad ficticia. En páginas anteriores (*supra*, p. 27) se había analizado el salto de la microsecuencia 4 a la A, del primer acto. El número representaba la diégesis (o nivel objetivo) y la letra, la metadiégesis (nivel subjetivo). También se había señalado el procedimiento (deícticos) de los personajes para trasladarse de un plano a otro. Nos interesa, para reforzar la explicación de la técnica de las mudas, transcribir y comentar la sucesión de la microsecuencia 4 y la secuencia C del segundo acto.

EL MONO.- No le hagas caso, Chunguita, ya sabes que éste no es mangache, sino gallinazo.

²⁹ “A diferencia del teatro tradicional, que explica o refleja la crisis de la conciencia de los personajes por los actos objetivos y concretos de éstos, el teatro de Vargas Llosa acude a la representación de la conciencia en crisis para iluminar y explicar con ella los actos empíricos y concretos”. Oscar Rivera-Rodas. *Op. cit.*, p. 135.

³⁰ “El teatro tiene como objetivo presentar acciones humanas, seguir la evolución de una crisis, el surgimiento y resolución de conflictos”. Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 92.

JOSÉ.- Lástima que seas tan malhumorada, Chunga. Hasta con nosotros, que te queremos como a nuestra mascota.

EL MONO.- (*Se pone de pie, sin que sus amigos lo noten, y va acercándose a la Chunga*). Estos chuscos siempre te están dando colerones, ¿no, Chunga? Perdónalos porque no saben lo que hacen. Yo, en cambio, me porto bien contigo. Espero que te hayas dado cuenta. Yo no te hago renegar, ni me burlo, ni les sigo la cuerda cuando te fastidian. Yo a ti te quiero mucho, Chunga (p. 84).

Como se advierte, entre un nivel y otro sólo media el deíctico, es decir, la acotación. Los diálogos se parecen a los de las novelas de Vargas Llosa:

--¿Cree que tardará mucho?-- *el Teniente aplastó su cigarrillo en el cenicero--*. ¿No sabe dónde está?

--Y yo también me casé-- *dice Santiago--*. ¿Y tú no te has casado?

--A veces vuelve a almorzar tardísimo-- *murmuró la mujer--*. Si quiere, deme el recado.

--¿Usted también, niño, siendo tan joven?-- *dice Ambrosio*.

--Lo esperaré-- *dijo el Teniente--*. Ojalá no se demore mucho.³¹

La alternancia del ejemplo anterior es continua entre un diálogo y otro y, por supuesto, no ocurre de un nivel de realidad a otro. Es una alternancia espacio-temporal. Los deícticos son los subrayados que, a la vez que indican quién está hablando, señalan el tiempo de la acción y, por lo tanto, el lugar de la enunciación.

En el fragmento transcrito de *La Chunga* el cambio es brusco. El Mono ha debido solamente pararse y entablar conversación con la

³¹ *Conversación en La Catedral*, p. 55. El subrayado es nuestro. Sobre todo a los diálogos de *Pantaleón y las visitadoras* (capítulo I). Cfr. Rita Gnutzmann. *Op. cit.*, p. 139.

JOSÉ.- Lástima que seas tan malhumorada, Chunga. Hasta con nosotros, que te queremos como a nuestra mascota.

EL MONO.- (*Se pone de pie, sin que sus amigos lo noten, y va acercándose a la Chunga*). Estos chuscos siempre te están dando colerones, ¿no, Chunga? Perdónalos porque no saben lo que hacen. Yo, en cambio, me porto bien contigo. Espero que te hayas dado cuenta. Yo no te hago renegar, ni me burlo, ni les sigo la cuerda cuando te fastidian. Yo a ti te quiero mucho, Chunga (p. 84).

Como se advierte, entre un nivel y otro sólo media el deíctico, es decir, la acotación. Los diálogos se parecen a los de las novelas de Vargas Llosa:

--¿Cree que tardará mucho?-- *el Teniente aplastó su cigarrillo en el cenicero*--. ¿No sabe dónde está?

--Y yo también me casé-- *dice Santiago*--. ¿Y tú no te has casado?

--A veces vuelve a almorzar tardísimo-- *murmuró la mujer*--. Si quiere, deme el recado.

--¿Usted también, niño, siendo tan joven?-- *dice Ambrosio*.

--Lo esperaré-- *dijo el Teniente*--. Ojalá no se demore mucho.³¹

La alternancia del ejemplo anterior es continua entre un diálogo y otro y, por supuesto, no ocurre de un nivel de realidad a otro. Es una alternancia espacio-temporal. Los deícticos son los subrayados que, a la vez que indican quién está hablando, señalan el tiempo de la acción y, por lo tanto, el lugar de la enunciación.

En el fragmento transcrito de *La Chunga* el cambio es brusco. El Mono ha debido solamente pararse y entablar conversación con la

³¹ *Conversación en La Catedral*, p. 55. El subrayado es nuestro. Sobre todo a los diálogos de *Pantaleón y las visitadoras* (capítulo I). Cfr. Rita Gnutzmann. *Op. cit.*, p. 139.

propietaria. Este salto abrupto es perceptible por el espectador en el momento que ocurre, pero su comprensión es posterior, cuando la acción ya se ha situado en otro nivel o plano; los diálogos consecuentes serán los encargados de reforzar dicho entendimiento en el espectador.

La muda que analizamos pertenece a la del segundo caso, según la clasificación de Vargas Llosa. El objetivo de este salto cualitativo, recordemos, es “crear determinadas atmósferas”. ¿Cuál es esa atmósfera en *La Chunga*? “La ilusión de totalidad”, la idea de que el hombre es una suma de objetividades y subjetividades, y de que éstas, como en la vida real, se desprenden involuntariamente de nosotros, sin que nadie más se dé cuenta de estas proyecciones secretas en las que vertemos nuestros secretos más íntimos y nuestras apetencias más oscuras.

3.2 Ejes actanciales: los deicidas

Uno de los objetivos del presente trabajo es “demostrar cómo hay en la temática de las piezas teatrales de Vargas referencias exactas a su teoría”. Creemos que se comprobó el primer cometido de este análisis: “destacar la trabazón real de la teoría de la novela vargasllosiana con los procedimientos técnicos empleados en su teatro”. Se pretende, ahora, constatar que *La Chunga* pertenece al grupo de obras escritas por Vargas Llosa de carácter metaliterario, y que en su trama se evidencian los contenidos básicos de la teoría. El primer libro con esta intención es *La tía Julia y el escribidor* (1977); le siguen los citados *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*, para concluir con *Historia de Mayta* (1983). En

todas estas obras los personajes principales son escritores que se preguntan constantemente sobre el acto de escribir. No en balde el epígrafe de *La tía Julia* es el texto "El grafógrafo" de Salvador Elizondo: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo...". En *La señorita*, el personaje Belisario --que trata de escribir una historia basada en un episodio de su infancia--³² dice:

"¿Es ésta 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: *escritor es aquel que escribe, no lo que quiere escribir* --ése es el hombre normal-- *sino lo que sus demonios quieren* (p. 114. El subrayado es nuestro).

Santiago Zavala (el mismo de *Conversación*), quien trabaja para Kathie Kennety inventando historias, afirma:

Cuando subo a esta buhardilla, también empiezo otra vida. Abajo se queda el periodista de *La Crónica* que escribe mediocres artículos por un sueldo todavía más mediocre. Abajo se queda el profesorcito mediocre de mediocres alumnos, y aquí nace Mark Griffin, prosista, intelectual, creador, soñador, inventor, árbitro de la inteligencia, summum del buen gusto. Aquí, mientras trabajamos, tengo los amores que nunca tuve, y vivo las tragedias griegas que espero no tener. Aquí, gracias a usted, no sólo viajo

³² Los personajes aparecidos en *La señorita* pertenecen, asimismo, a la historia real del escritor Mario Vargas Llosa. Cfr. *El pez en el agua*, pp. 9-31. A propósito del carácter autobiográfico de sus obras, el escritor peruano comenta en el mismo libro --y que se relaciona mucho con su teoría--: "Ese cuento ["Los jefes"] prefigura mucho de lo que hice después como novelista: usar una experiencia personal como punto de partida para la fantasía; emplear una forma que finge el realismo mediante precisiones geográficas y urbanas; una objetividad lograda a través de diálogos y de descripciones hechas desde un punto de vista impersonal, borrando las huellas de autor y, por último, una actitud crítica de cierta problemática que es el contexto u horizonte de la anécdota", p. 291.

por la Amarilla Asia y la Negra África sino por muchos otros sitios que nadie sospecha (*Kathie*, p. 142).

Y el investigador-escritor de la *Historia de Mayta*, cuando finalmente se encuentra con el exguerrillero, le dice:

--En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía.³³

Pedro Camacho, el joven Varguitas, Belisario, Santiago Zavala, el narrador de *Historia*, son personajes que están involucrados con el oficio de escribir. Los personajes de *La Chunga*, a pesar de no tener el mismo rango que los anteriores, a pesar de ser gente de extracción humilde e ignorante, "funcionan como inventores de historias".³⁴ "Gracias a su imaginación y a sus deseos, aun el hombre más elemental puede momentáneamente romper los barrotes de la cárcel en que está confinado su cuerpo" (p. 4).

Con base en los ejes actanciales propuestos por Greimas,³⁵ analizaremos las relaciones que los personajes de *La Chunga* establecen entre sí, con el fin de demostrar que tanto los inconquistables como la Chunga tienden a manifestar un proceso de mejoramiento en sus

³³ *Historia de Mayta*. México, Seix Barral, 1985 (Biblioteca Breve), p. 320.

³⁴ Rita Gnutzmann. *Op. cit.*, p. 140.

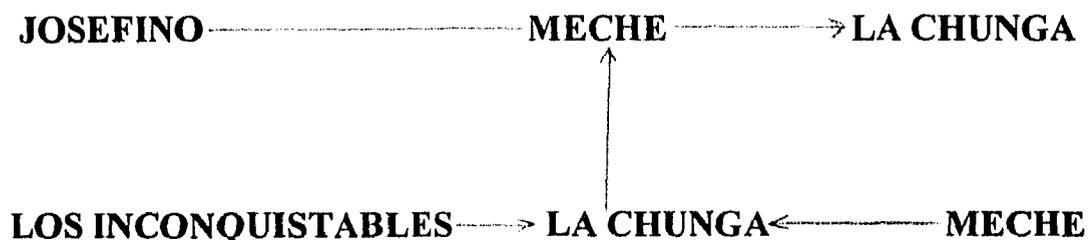
³⁵ A. J. Greimas. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 276. El esquema es el siguiente:



ensoñaciones. Este proceso de mejoramiento se vincula estrechamente con la teoría vargasllosiana, si tomamos en cuenta que el plano metadieético representa el nivel creativo de los personajes, es decir, el nivel de la ficción dentro de la ficción. La realidad objetiva (plano de la diégesis) se opondrá a la subjetiva: ésta será su réplica y su corrección. Antes de elaborar el eje actancial del que se partirá para explicar la correspondencia entre los conceptos básicos de la teoría vargasllosiana (deicidio, "demonios", "elemento añadido") con esta obra, habrá que hacer el eje de la **Secuencia II** del primer acto. Esta secuencia, que es una analepsis, es el acto preparatorio. En él, el espectador tendrá los datos indispensables (el planteamiento) del conflicto de la obra. Este eje actancial, por supuesto, cambiará de acuerdo con la sucesión de las acciones.³⁶

El *objeto* de deseo de la Chunga (quien es el *sujeto*) es Meche. El *destinador* del objeto es Josefino, tras perder a los dados y alquilar a Meche. Antes de que ésta suba al cuartito de la Chunga, los mismos inconquistables, con sus bromas, sirven como *ayudantes*: en alguna forma preparan psicológicamente a la muchacha, distendiendo el ambiente. El *destinatario* es la misma Chunga, y el *oponente*, que al final cede, es Meche. El esquema resultante de estas relaciones es el que sigue:

³⁶ "La misma secuencia de acontecimientos admite estructuraciones diferentes, según que se construya en función de los intereses de tal o cual de sus participantes. Así, por ejemplo, un personaje secundario que funja como adyuvante del sujeto, puede resultar oponente de otro sujeto que es adversario del primero". Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. Op. cit., p. 72.



Como se mencionó, estas relaciones son el preámbulo de las que a nuestro juicio constituyen el verdadero tema de la obra: la rectificación de la vida mediante la creación, mediante las ficciones.

El *objeto* de deseo de los inconquistables, por su parte, es saber lo que pasó entre la Chunga y Meche, la noche que Josefino llegó con ésta al bar.³⁷ La Chunga es la única que sabe la solución del dato escondido, por lo tanto se erige como la principal *oponente* entre la unión del sujeto (los *sujetos*) con el objeto (el conocimiento). En varias ocasiones la Chunga se niega a revelar el objeto: “Que te cuente la que ya sabes”, dice al menos en dos ocasiones (pp. 20 y 117). Otras, no es necesario que diga absolutamente nada. La Chunga es, pues, al mismo tiempo, el oponente y el *destinador*. Los inconquistables se *ayudan* mutuamente para resolver el conflicto a través de sus lucubraciones (**Secuencia I del segundo acto**): “LITUMA: A veces pienso que la desaparición de Mechita es un cuentanazo de Josefino (p. 61)... Alguien la habría visto tomar el ómnibus (p. 62)... A veces pienso que se te pasó la mano, compadre (p. 63)”. “EL MONO: ¿Por qué no? Lituma tiene razón, pudo ocurrir así. Cierren los

³⁷ “El objeto es lo buscado, amado, deseado por el sujeto; puede ser un personaje o un *valor*, y se identifica con la categoría gramatical de objeto directo”. Helena Beristáin. *Ibidem*, p. 70. El subrayado es nuestro.

ojos e imagínense a la Mechita. Entra rápido a la casa mirando a un lado y a otro. Tiene el culito fruncido de miedo. JOSÉ: Se pone a hacer su maleta a la carrera, tembla-bla-blando, tropo-po-popezándose, equivocaca-cándose, ante el terror de que llegue el Gran Cafiche” (p. 80). “JOSEFINO: Qué basura de imaginación, inconquistables. Ustedes no son capaces de inventar una buena razón para que yo matara a la Mechita” (p. 82). Asimismo, los *destinatarios* son los propios inconquistables en su anhelo de encontrar la verdad oculta. “Como no lo consiguen lo inventan”, dice el dramaturgo Vargas en el prólogo. Un mismo eje actancial representaría las relaciones entre los personajes; como los cuatro inconquistables están en la misma circunstancia (todos ellos quieren desvelar la incógnita), la siguiente exposición gráfica es valedera:

CHUNGA—RELACIÓN CHUNGA-MECHE→LOS INCONQUIST.



INCONQUIST.—→LOS INCONQUISTABLES←— LA CHUNGA

A partir de la negativa de la Chunga, cada inconquistable desata su propia proyección y se convierte, al menos en los momentos en que dura su fantasía, en un creador, en un deicida. Mata la realidad porque, a pesar de que juega a los dados (nivel diegético o nivel objetivo), su mente se

despliega (el espectador la ve) y crea *otra* realidad: la ficción, el ensueño. Sólo así poseerá al objeto de deseo. El material de las ensoñaciones es la realidad misma: el episodio que es el despegadero de todas las imaginaciones (la **Secuencia II** del primer acto: la analepsis "Rememoración de la Chunga sobre aquel suceso"). Cada proyección es distinta porque en ella intervienen los apetitos, los deseos, las perversiones propias de cada personaje. A fin de cuentas, el deseo de saber qué pasó aquella noche no se cumple cabalmente, mas se realiza virtualmente en la mente de los inconquistables.

El proceso de mejoramiento es, pues, relativo, pero enriquece la vida de los inconquistables, porque proporciona a su vida de "gentes pobres y dudosas" (p. 3) experiencias irrealizables. El tema de las imaginaciones proviene de su apetitos más íntimos. En páginas anteriores habíamos dicho que los "demonios", según Vargas, tenían su origen en el mundo de lo reprimido y que "el arte y el sueño" eran su recinto. En efecto, lo reprimido aparece en su versión perversa en esta obra de teatro. Los inconquistables no son perversos en la realidad objetiva. La casa de la perversión será la imaginación. Los inconquistables son pervertidos en potencia.³⁸ De esta manera, José, en su proyección, será un voyeurista³⁹ (no por nada el acto en que tiene lugar su fantasía se llama "El sueño del

³⁸ "Las perversiones sexuales, según Freud, son regresiones al mundo sexual de la infancia y tal vez pueden ser placenteras porque nuestra imaginación y nuestros deseos pueden manifestarse con más libertad y espontaneidad, sin las rejas opresivas de una cultura complicada y convencional, en la cual los adultos tenemos que vivir". Mario Cárdenas Trigo. *Las perversiones sexuales*, prólogo de Salvador Elizondo. México, Editorial Gilles de Rais, 1974, p. 17.

³⁹ "En esta perversión, el placer más significativo de la gratificación sexual consiste en ver los órganos sexuales o bien las actividades sexuales de otras personas". *Ibidem*, p. 45.

mirón”). Lituma, quien insiste en el asesinato de Meche, pero sobre todo en el maltrato de Josefino para con ella, verá satisfecho su deseo de comprobar esto en la plática imaginaria que sostiene con la joven. Lituma, en su “amor romántico” (escena V), es masoquista:⁴⁰ “(*Siempre tratando de besarle los pies*) Siquiera eso déjame ser de ti. Tu perro, Mechita. Te obedeceré, seré cariñoso cuando tú quieras o me quedaré quietecito, si prefieres. No te rías, te hablo en serio” (p. 72); y fetichista:⁴¹ “LITUMA: (*Mete la mano al bolsillo y saca una pequeña fotografía*) Mira. Yo te llevo siempre conmigo. MECHE: ¿De dónde sacaste esta foto? LITUMA: Se la robé a Josefino. Está medio despintada de tanto que la he besado” (p. 75). El Mono, en su regresión a la infancia, confiesa que violó “a la hijita de Doña Jesusa” analmente: “Se la metí por el chiquito, ¿no te das cuenta? Ella quedó intacta de donde importa”; debido a esto será azotado por las dos mujeres (“Bueno. Sáquenme la mugre, háganme pagar mis maldades. No me tengan compasión. Rómpanme el honor, Chunga, Mechita”, p. 93), y el Mono quedará complacido (“gime, recibe los golpes encogido, sudando, con una suerte de fruición que termina en un espasmo”, *ibidem*). Josefino representará al sadismo⁴² al obligar a la Chunga, amenazándola con una navaja, a hacerle una *fellatio*.

Sin embargo, en las proyecciones no sólo se reflejan los “demonios” de cada inconquistable, las obsesiones negativas vertidas en

⁴⁰ “[El masoquismo] se asocia con el deseo de ser humillado, dominado, esclavizado o degradado”. *Ibidem*, p. 31.

⁴¹ “Fetichismo es un término creado por Binet para designar una forma de desviación sexual, en la que los deseos sexuales se hallan unidos a algo que simboliza el objeto del amor”. *Ibidem*, p. 51.

⁴² “La palabra sadismo deriva del nombre del desacreditado marqués de Sade, cuyas novelas obscenas rebosan de voluptuosidad y crueldad”. *Ibidem*, p. 23.

bruto sobre la fantasía. También, en este proceso de mejoramiento virtual, se incorporan los anhelos, las ilusiones, las esperanzas, las quimeras: en suma, todo aquello que la vida objetiva no les ofrece. Es el caso de Lituma y Josefino, quienes además de proyectar sus perversiones particulares, muestran la gana de hacer distinta su realidad, de “añadirle” algo. Lituma, por ejemplo, no será más aquel ser tímido y apocado con las mujeres; finalmente, logrará tener una mujer sin tener que pagar (“Nunca he tenido una mujer gratis, Mechita”, p. 71), en medio de una escena de “amor romántico”. Josefino, proveedor de “habitantes” de la Casa Verde, se decidirá, en su invención, a proponer a la Chunga el negocio de su vida:

Yo no quiero seguir siendo lo que soy, Chunga. Un inconquistable, eso. Yo tengo ambiciones, carajo. Yo quiero tener plata, chupar fino, fumar fino, vestirme con ternos de chasqui blanquisísimos. Tener mi auto, mi casa, mis sirvientes. Poder hacer viajes. Yo quiero vivir como los blancos de Piura, Chunga. Eso es lo que quieres tú también ¿no? Para eso trabajas mañana, tarde y noche, para eso te rompes el alma. Porque quieres otra vida, esa que sólo se consigue con platita. Vamos a asociarnos, Chunga. Tú y yo, juntos, podemos hacer grandes cosas (p. 106).

Para sintetizar, diremos que el plano diegético, o sea la realidad objetiva de los personajes, es rediseñado conforme a las particularidades psicológicas de los inconquistables. Los “demonios” de cada deicida serán observados por el espectador, los “elementos añadidos” estarán a la vista de todos, como lo están los “demonios” y “elementos añadidos” de los novelistas frente a los críticos y lectores.

CONCLUSIONES

1. A lo largo de este trabajo hemos pretendido relacionar la teoría literaria de Mario Vargas Llosa con su producción dramática, representada por la obra *La Chunga* (1986). La teoría vargasllosiana intentó, en un principio, destacar las características indispensables de los novelistas (insatisfacción con la realidad, deseo de reemplazarla mediante un universo de palabras, etcétera), así como las técnicas propias del género (cajas chinas, vasos comunicantes, datos escondidos, saltos cualitativos). Para explicar cada una de éstas técnicas, acudimos a los textos novelísticos del propio Vargas Llosa (salvo el caso de los saltos cualitativos, pues los ejemplificamos con un cuento de García Márquez analizado por nuestro autor). Se comprobó, entonces, que el escritor peruano ejercita en su novelística los procedimientos que él había descubierto en los análisis de novelas de caballerías y de otros autores "deicidas". Asimismo, hemos

mencionado que la primera parte de su teoría --la que se llamó con el rubro general de "conceptos básicos"-- se reflejaba en las obras vargasllosianas metaliterarias (*Historia de Mayta* y *La señorita de Tacna*, especialmente). *La Chunga* condensó la teoría, dividida arbitrariamente para fines aclarativos en dos partes.

2. De proponer las facultades humanas necesarias para la elaboración de las novelas y las técnicas en las que cristaliza el deseo de reemplazar la realidad, Vargas Llosa pasó a ofrecer su visión de las ficciones en general. Tanto la novela como cualquier otro tipo de invención narrativa guardan las mismas finalidades. No importa si el suplantador de Dios elige un género u otro; lo esencial es verter el intento de reedificar la realidad real a través de la realidad ficticia.

3. Todas las obras de teatro de Vargas Llosa, salvo *El loco de los balcones*, son precedidas por sendos prólogos que constituyen verdaderas propuestas dramáticas, además de que apuntalan los conceptos de su teoría. Dichos prólogos, por otra parte, señalan el tema de las piezas teatrales. El escritor peruano quiere exponer, mediante ficciones representables, los procesos en que se forjan las historias inventadas.

4. El afán totalizador de Vargas Llosa se refleja en *La Chunga*. En esta obra, así como en las demás, es una constante la representación de las subjetividades de los personajes. El espectador presencia, al mismo tiempo, lo que los personajes son y lo que querrían ser.

5. Para sustentar ambos planos --el objetivo y el subjetivo--, Vargas ha empleado procedimientos netamente narrativos, tales como los vasos

comunicantes, las cajas chinas y el salto cualitativo. Dichas técnicas narrativas se yuxtaponen con la función dramática.

6. Uno de los elementos que el presente trabajo no abordó y que sería interesante analizar, son las acotaciones. Más allá de ser meras indicaciones al director y a los actores, patentizan la intrusión del autor en la obra, con el fin, se diría, de que lo que pretende poner en escena no sufra desviaciones, dado el carácter complejo de la pieza teatral. Las acotaciones, además, son verdaderas narraciones que, más que representables, deben ser imaginadas por los lectores.

7. La participación del espectador es más activa en este tipo de teatro, pues los anuncios (deícticos) de los cambios de realidad no se manifiestan abiertamente, sino a través de los movimientos de los personajes en el escenario. La sucesión de las acciones se da sin interrupción, sin cortes drásticos. A pesar de la probable confusión que provocaría, *La Chunga* conserva una lógica que debe ser decodificada por el espectador.

Bibliografía

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1993.

BARTHES, Roland *et. al.* *Análisis estructural del relato*, 3a. ed. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, 2a. ed. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6).

----- *Diccionario de retórica y poética*, 2a. ed. México, Porrúa, 1988.

CANO GAVIRIA, Ricardo. *El buitre y el Ave Fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona, Anagrama, 1972.

CÁRDENAS TRIGO, Mario. *Las perversiones sexuales*, prólogo de Salvador Elizondo. México, Editorial Gilles de Rais, 1974.

CASTAGNINO, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 10. ed. Buenos Aires, Editorial Nova, 1976.

COLLAZOS, Óscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo XXI, 1970.

DONOSO, José. *Historia personal del boom*. Barcelona, Anagrama, 1972.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969 (Cuadernos de Joaquín Mortiz).

GIACOMAN, Helmy F. y OVIEDO, José Miguel (editores). *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya, 1972.

GNUTZMANN, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid, Ediciones Júcar, 1992.

GREIMAS, A. J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica).

KLAHN, Norma y CORRAL, Wilfrido H. (compiladores). *Los novelistas como críticos*, vol. 2. México, FCE-Ediciones del Norte, 1991 (Tierra Firme).

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica, 206).

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, 2a. ed. Barcelona, Barral, 1977 (Breve Biblioteca de Respuesta).

----- *Narradores peruanos*, 2a. ed. Caracas, Monte Ávila, 1975.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980.

PEREIRA, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México, UNAM, 1981.

RAMA, Ángel y VARGAS LLOSA, Mario. *Polémica en torno a "Historia de un deicidio"*. Buenos Aires, Corregidor, 1973.

REYES, Alfonso. *El deslinde y Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras Completas XV*. México, FCE, 1980.

----- *La experiencia literaria*, en *Obras Completas XIV*. México, FCE, 1983.

RIQUER, Martín de y VARGAS LLOSA, Mario. *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona, Barral, 1972 (Breve Biblioteca de Respuesta).

RIVERA-RODAS, Oscar. *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: hacia una poética del espectador*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992 (Purdue University Monographs in Romance Languages).

TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1974 (Ensayos Planeta, 13).

VARGAS LLOSA, Mario. *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc*. México, Seix Barral, 1992 (Biblioteca Breve).

----- *Contra viento y marea (1962-1982)*, vol. 1. Barcelona, Seix Barral, 1984 (Biblioteca Breve).

----- *Conversación en La Catedral*, 2a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1983 (Biblioteca Breve).

----- *El loco de los balcones*, 3a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1993 (Biblioteca Breve).

----- *El pez en el agua. Memorias*. México, Seix Barral, 1993 (Biblioteca Breve).

----- *García Márquez: Historia de un deicidio*, 2a. ed. Barcelona, Barral, 1971.

- *Historia de Mayta*. México, Seix Barral, 1984 (Biblioteca Breve).
- *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 1971 (Cuadernos Marginales, 21).
- *Kathie y el hipopótamo*. México, Seix Barral, 1983.
- *La casa verde*. Barcelona, RBA Editores, 1985 (Narrativa Actual).
- *La ciudad y los perros*. Madrid, Planeta-Agostini, 1985.
- *La Chunga*. México, Seix Barral, 1986 (Biblioteca Breve).
- *La guerra del fin del mundo*. México, Origen-Planeta, 1985 (Literatura Contemporánea, 1).
- *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona, Seix Barral, 1979 (Biblioteca Breve).
- *La señorita de Tacna*. México, Seix Barral, 1982 (Biblioteca Breve).
- *La tía Julia y el escribidor*, 2a. ed. México, Seix Barral, 1977 (Biblioteca Breve).
- *La verdad de las mentiras*. Bogotá, Seix Barral, 1990 (Biblioteca Breve).
- *Lituma en los Andes*. México, Seix Barral, 1993 (Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos).
- *Los cachorros*, 4a. ed, edición de Guadalupe Fernández Ariza. Madrid, Cátedra, 1985 (Letras Hispánicas, 169).

----- *Los jefes*, 6a. ed, prólogo de J. M. Castellet. Barcelona, Barral, 1974.

----- *Pantaleón y las visitadoras*, 9a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1979 (Biblioteca Breve).

----- *¿Quién mató a Palomino Molero?* México, Seix Barral, 1986 (Biblioteca Breve).