

La señorita de Tacna o la escritura de una lectura

C. Lucía Garavito

Mientras que la poesía y la novelística peruanas del presente siglo han contado con exponentes que las han dado a conocer a nivel nacional e internacional, no ha sucedido lo mismo con la dramaturgia. Se ha señalado a *Collacocha* de Solari Swayne como la obra que marca el surgimiento del teatro peruano de las últimas décadas.¹ Desafortunadamente el esfuerzo no se ha visto continuado y los grupos experimentales y dramaturgos existentes no han producido obras de impacto duradero en la producción teatral de este país. Los logros hechos hasta el momento dependen, en realidad, de la iniciativa de individuos y grupos particulares que han tratado de organizar, con ayuda mínima del estado, Muestras de Teatro Peruano, lecturas públicas de dramas, y han estimulado el intercambio entre dramaturgos, directores, actores y críticos en el plano regional e internacional.²

Una pieza reciente del famoso novelista Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, publicada en 1981, ha hecho volver los ojos a la actividad dramática peruana, a la vez que señala un momento importante de experimentación en la carrera literaria del destacado escritor.³ Aunque ésta no es su primera incursión en el campo teatral—ya había estrenado en 1952 un drama en Piura—, sí revela su preocupación constante por el enfrentamiento y la manipulación de nuevas formas y técnicas, aspectos que lo han colocado siempre a la vanguardia de la producción literaria hispanoamericana y mundial.

En la sección “Las mentiras verdaderas” que antecede a la obra, Vargas Llosa indaga en lo que considera su esencia, “cómo y por qué nacen las historias” (p. 9). Es un proceso que, según confiesa, lo ha mantenido intrigado por muchos años:

Siempre me ha fascinado ese curioso proceso que es el nacimiento de una ficción. Llevo ya bastantes años escribiéndolas y nunca ha dejado de intrigarme y sorprenderme el imprevisible, escurridizo camino que sigue la mente para, escarbando en los recuerdos, apelando a los más secretos deseos, impulsos, pálpitos, “inventar” una historia. Cuando escribía esta pieza de teatro en la que estaba seguro de recrear (con

abundantes traiciones) la aventura de un personaje familiar al que estuvo atada mi infancia, no sospechaba que con ese pretexto, estaba, más bien, tratando de atrapar en una historia aquella—inabse, cambiante, pasajera, eterna—manera de que están hechas las historias. (p. 12)

No sorprende, por tanto, que el personaje central de *La señorita de Tacna* sea un escritor, Belisario, y que el eje anecdótico de la pieza gire alrededor de su creación de una historia. Al igual que Vargas Llosa, emplea como materiales retazos autobiográficos y añade elementos de su imaginación, en proporciones no exactamente diferenciables. La disposición del escenario destaca la tarea a la que se dedica Belisario; un lado corresponde al lugar mental, el de los recuerdos, que puede aludir a su vez a diversos lugares físicos—casas en Tacna, Arequipa, Bolivia, y además el confesionario del Padre Venancio; en el otro, la presencia de una maquinilla de escribir portátil, de papeles, libretas y lápices, no deja lugar a dudas de que se trata de la habitación de un hombre que se dedica al oficio de escribir.

Curiosamente, un estudio de *La señorita de Tacna* pone de presente que el énfasis recae en el proceso de leer, al que se encuentra supeditado el de escribir. Se postula, entonces, dentro del proceso de creación, a la lectura como la actividad que subyace a la escritura misma, afirmación que está íntimamente relacionada con la retórica y con el concepto de manipular el lenguaje para lograr ciertos efectos. El siguiente comentario de Culler clarifica esta proposición:

In principle the notion of literary competence ought to be indifferent to the distinction between reading and writing, since the conditions of meaning, the conventions which make literature possible, are the same whether one adopts the reader's or the writer's point of view. It is his experience of reading, his notion of what readers can and will do, that enables the author to write, for to intend meanings is to assume a system of conventions and to create signs within the perspective of that system. Indeed, writing can itself be viewed as an act of critical reading, in which the author takes up a literary past and directs it toward a future.⁴

La presencia de dicho concepto como base referencial de *La señorita de Tacna* pone de presente su aspecto metaficticio a la vez que hace resaltar la importancia de la relación lector/espectador-texto dramático-autor.⁵ A través de la creación de un marco estructural en el que el emisor se proyecta como receptor, éste termina por enfrentarse con el mecanismo de la invención, resultado del proceso de la lectura, entendida como interpretación de signos.

Una manera muy eficaz de acercarnos a la estructura de la obra es por medio del concepto de intertextualidad. Para Julia Kristeva consiste en considerar cada texto como la absorción y transformación de otro(s),⁶ concepto que re-elabora a su vez Culler:

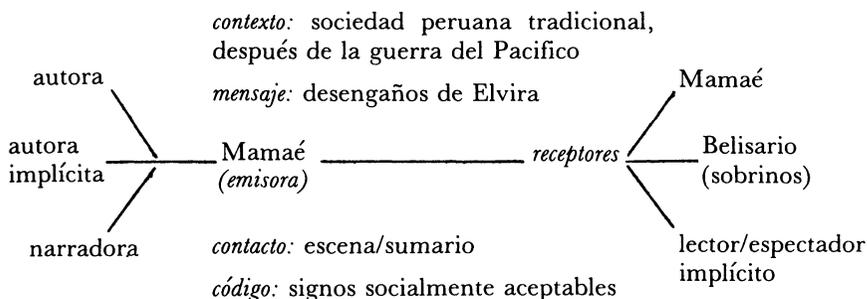
A work can only be read in connection with or against other texts, which provide a grid through which it is read and structured by establishing expectations which enable one to pick out salient features

and give them a structure. And hence intersubjectivity—the shared knowledge which is applied in reading—is a function of these other texts.⁷

Mediante un ingenioso juego, en *La señorita de Tacna* de Vargas Llosa se incorpora la obra escrita por Belisario, que además de incluir elementos imaginados, incluye sus vivencias personales relacionadas con los cuentos que la señorita de Tacna/Elvira/Mamaé le contara durante su infancia. Estas historias, por su parte, son producto de un proceso similar que abarca la asimilación de experiencias personales, la incorporación de otros textos—los relatos de Joaquín y Carlota, el prometido y su amante—y la adición de elementos nuevos. Se crea así una *mise-en-abyme* de historias, inscritas en la realidad extra-textual, en general, y en la tradición literaria, en particular, que se re-elaboran de acuerdo con los deseos del emisor, con el efecto que se quiere lograr a través de ellas y con el tipo de receptor. Aunque la cadena aquí sugerida parece indicar una división bastante nítida entre los niveles así originados, dicha separación se ve reemplazada en el texto dramático por un entretrejimiento bastante intrincado que se refleja en el desvanecimiento de las fronteras del escenario, según las exigencias de la representación.

El primer nivel de ficcionalización que podemos detectar en *La señorita de Tacna* corresponde precisamente a la invención de su propia historia—la de la muchacha enamorada de un joven oficial chileno que decide no casarse con él el día antes de la boda, por haber descubierto que la engañaba con otra mujer, la Señora Carlota, y que se queda soltera, compartiendo la vida de familia de su prima, su esposo y sus hijos. Mamaé—combinación de Mamá Elvira, nombre con que la llamaban los familiares—luego de los desengaños sufridos se dedica a recrear episodios de su vida para los sobrinos que no estuvieron presentes en los acontecimientos. Como lo hará Belisario más tarde, modifica los rasgos autobiográficos con su fantasía, sin que pueda precisarse cuáles son producto de su invención y cuáles no.

El circuito de comunicación que se establece en este nivel y en cuyos dos polos vamos a centrar nuestra atención puede esquematizarse en la forma siguiente, de acuerdo con el modelo propuesto por Roman Jakobson:⁸



La presencia de Mamaé como emisora y receptora de una historia en la cual ella misma es protagonista es un recurso que ilumina su caracterización

como personaje a la vez que determina la estructura de sus relatos. En efecto, la competencia de Mamaé como receptora la obliga a manipular su relato en forma tal que se acomode a las convenciones sociales y morales de la época. Mamaé, en los dos polos del diagrama, funciona básicamente como una mujer educada a la manera tradicional, versión adulta de la “niñita de mírame y no me toques,” como la llama Joaquín (Acto I, p. 27). Entiende los reverses de la vida como un castigo ante faltas cometidas y ve en el orgullo un medio para hacerles frente a la frustración y al desengaño. En este contexto tan restringido se ve obligada a ser una joven recatada y no dar rienda suelta a sus pensamientos y deseos. De aquí que la conciencia de Mamaé/receptora imponga, en última instancia, las técnicas que debe emplear Mamaé/narradora en la elaboración de su relato.

El proceso anterior se ilustra en forma bastante clara en la escena en que Mamaé le narra a su sobrino el episodio relacionado con un pecado de juventud del Abuelo. Según su relato, el Abuelo escribió un día una carta a su esposa confesándole una mala acción y pidiéndole perdón por ella. El lector/espectador implícito, a través de la lectura en voz alta de dicha carta hecha por el Abuelo, se entera de que le fue infiel con una india. La versión que Mamaé cuenta a su sobrino deja de lado el aspecto sexual y alude solamente al acto de violencia que lo siguió—azotó a la india—que si bien es injustificable, sí es aceptado dentro de la jerarquía social de la época que reconocía ciertos derechos del patrón sobre sus sirvientes. Mamaé sabe que éste sería un hecho aceptable por un lector de su tiempo, como en realidad lo confirman las preguntas de Belisario que no ven justificable el impacto que causó dicho acontecimiento en la señorita de Tacna:

BELISARIO—¿Sentía vergüenza [Mamaé, lectora de la carta] por haber leído que el caballero le había pegado a una sirvienta? . . . (*muy conmovido*)

¿Nunca había leído una novelita en que un hombre le pegaba a una mujer? (Acto II, p. 134)

La transformación de los eventos responde, en primer lugar, a que su receptor es un niño, a que no le está dado hablar libremente de ciertos temas y a que se da cuenta de los efectos que en ella tuvo la lectura de tal carta, como lo reconoce ante el Padre Venancio:

MAMAÉ—Lo terrible, Padre Venancio, es que leyendo esa carta sentí algo que no puedo explicar. Una exaltación, una curiosidad, un escozor en todo el cuerpo. Y, de pronto, envidia por la víctima de lo que contaba la carta. Tuve malos pensamientos, Padre. (Acto II, p. 138)

Después de todo, como ella lo afirma, era una señorita decente que no estaba acostumbrada a “leer ciertas cosas” (Acto II, p. 134). En consecuencia, su desempeño como lectora la pone alerta respecto a la función que debe cumplir como narradora para elaborar un relato interesante pero que no vaya en detrimento de las buenas costumbres.

Sin embargo, es precisamente en el plano del manejo del lenguaje donde Mamaé pone en práctica los artificios de persuasión para cautivar a su público

que no le está dado emplear en sus experiencias románticas. Una de las técnicas que utiliza para mantener el interés constante de los que la escuchan es no dar a conocer el hilo total de la narración, sino sugerirlo para tomarlo de nuevo más tarde, dejando de lado, inclusive, la aclaración de ciertos detalles. De aquí que Belisario le reproche en muchas ocasiones “Siempre me dejas en ayunas sobre los detalles” (Acto II, p. 102). Esto constituye una invitación sutil a su receptor para que participe activamente en llenar los vacíos de la historia con elementos sacados de su propia imaginación. Otro de los recursos consiste en fundir en una sola imagen personajes y situaciones que en su realidad anecdótica corresponderían a circunstancias diferentes. En el ejemplo que hemos venido considerando, la Señora Carlota—antigua rival de Elvira— y la india con quien el Abuelo tiene relaciones, se fusionan en un solo personaje, lo que simultáneamente confunde e intriga al Belisario-niño que la escucha. Es una forma muy sutil de apuntar al verdadero desarrollo de los hechos sin caer en el riesgo de hacer explícitos los detalles.

Si bien Belisario es el lector/espectador real de los cuentos de la señorita de Tacna, no hay que olvidar al lector/espectador implícito. Los dos comparten con Mamaé una apreciación semejante con respecto a lo que debe ser una de las características esenciales de los relatos: “En los cuentos deben pasar cosas” (Acto II, p. 102). Son ciertamente estas expectativas las que tiende a satisfacer Mamaé, esperando a su vez que su receptor se conforme con tener acceso sólo al material aprobado por la moral de la época.

Gracias al juego entre Mamaé/emisora y Mamaé/receptora, Belisario y el lector/espectador implícito toman conciencia de la tensión que existe en ella como personaje inscrito en un contexto social determinado. Es una mujer que se mueve exteriormente en el nivel de lo que es aceptable, pero que interiormente se siente frustrada e insatisfecha. Estas facetas de su personalidad se revelan en el uso de las tres primeras personas gramaticales. Utiliza la primera en su trato directo con los demás personajes; la segunda para dirigirse a sí misma en un momento en que reconoce que conservar un abanico podría delatarla ante otros como una mujer que acaricia sueños románticos comprometedores; la tercera persona es la que emplea cuando habla de la señorita de Tacna, que objetivamente siempre supo conservar la compostura y la dignidad en frente de todos, aún en las circunstancias más adversas. Esta manipulación de puntos de vista por parte del autor implícito le da gran riqueza a su caracterización como personaje.

contexto: sociedad peruana contemporánea

mensaje: historia de la señorita de Tacna

Belisario/escritor
(emisor)

receptores

- Belisario/
lector crítico
- lector/espectador
implícito

contacto: escena/sumario

código: convenciones literarias tradicionales/modificadas

El segundo nivel de ficcionalización de la obra corresponde a la creación de una historia de amor—la de la señorita de Tacna—por Belisario. Este nivel incluye el primero, que se supone modificado, como ya lo mencionamos, por la imaginación del escritor. El circuito de comunicación que corresponde a este caso es el siguiente:

Vimos antes que para la elaboración de sus relatos Mamaé tenía en cuenta su competencia como lectora dentro del marco de las convenciones sociales de una época. Belisario/escritor, por su parte, tiene como base su competencia como lector crítico que le da acceso a las convenciones literarias a lo largo de la historia y a los efectos que se pueden producir mediante su manipulación. La tensión que se advierte entre Belisario/escritor y Belisario/lector crítico revela la lucha del personaje en el terreno de la creatividad; ya no se trata de adherirse o liberarse de las limitaciones impuestas por un contexto tradicional, sino del plano de la innovación artística, en el que confluyen el apego a los patrones establecidos y la rebelión consciente contra los mismos a través de su absorción en nuevos moldes y de su consecuente modificación. En otras palabras, Belisario se enfrenta a lo que Culler denomina tercer nivel de *vraisemblance*, en el que un texto se pone en contacto y se define con relación a otro texto o a las convenciones de un género, dentro de un marco literario:

The third level or set of models does indeed involve a specifically literary intelligibility: a set of literary norms to which texts may be related and by virtue of which they become meaningful and coherent . . . The function of genre conventions is essentially to establish a contract between writer and reader so as to make certain relevant expectations operative and thus to permit both compliance with and deviation from accepted modes of intelligibility.⁹

A la luz de estos conceptos, el conflicto de Belisario se lleva a cabo entre las expectativas que tiene como lector de una historia de amor tradicional y la dirección que pretenden hacerlo tomar sus “demonios.” Este conflicto lo hace verse a sí mismo como un ser dividido—lo que se refleja en el uso de la primera y segunda persona gramatical—, en constante confrontación consigo mismo a medida que la ficción va tomando cuerpo:

BELISARIO—¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé? ¿Qué puede hacer una viejecita que se orinaba y se hacía la caca en los calzones, y a la que había que acostar, vestir, desvestir, limpiar, porque las manos y los pies ya no le obedecían, en una historia de amor, Belisario? (*bruscamente encolerizado, arroja el lápiz al suelo.*) ¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? Voy a escribir o qué. (Se rie de sí mismo, se deprime.) (Acto I, p. 23)

En el proceso de creación, las reacciones de Belisario como un lector/espectador que está familiarizado con las convenciones literarias, más sus reacciones inmediatas como lector/espectador del mundo y de los personajes que están cobrando vida en su mente, determinan la estructura de su realidad ficticia. Esta nueva realidad, en efecto, incorpora y trasciende los patrones literarios prefijados por una historia de amor. De aquí que Belisario conserve, rechace o modifique los elementos que suelen constituirla, según las necesidades mismas del relato.

En cuanto al lugar y la época, la realidad inmediata del escritor no proporciona el material apropiado, como él lo afirma: “¿Acaso se puede situar una historia de amor en una época en que las niñas hacen el amor antes que la primera comunión y los muchachos prefieren la marihuana a las muchachas?” (Acto I, p. 32) Se remonta, por lo tanto, a Tacna, después de la guerra del Pacífico y a figuras familiares de ese entonces que tienen potencialidad como personajes, para crear su ficción.

Respecto a los personajes, la señorita de Tacna no es simplemente la joven desengañada por una aventura amorosa frustrada, sino que su personalidad desarrolla un aspecto creativo de importancia decisiva en el futuro de Belisario. Gracias a ella, no se dedicó a la abogacía, la diplomacia o la poesía, sino que prefirió contar cuentos. La imagen que él guarda de su vejez—una figura pequeñita, complicada, que no podía valerle por sí misma y que inspiraba ternura, compasión, risa y un poco de miedo en los que la rodeaban—tampoco tiene las dimensiones esperadas de una heroína romántica. Sin embargo, es así como se impone en la historia porque comunica una sensación muy profunda de humanidad y le da un toque vivencial al relato. Algo semejante ocurre en el caso de otros personajes.

Sin embargo, hay otros aspectos convencionales de caracterización y trama que Belisario/escritor conserva porque despiertan el interés del lector. Retiene la visión de Joaquín, el pretendiente de Elvira, como un joven galante y apuesto—aunque calavera—y a Carlota y a la india como el arquetipo de la mujer mala, cuya personalidad y acciones ejercen tanta atracción sobre los lectores. Igualmente recurre a la típica escena nocturna de los enamorados en el balcón, que conversan a escondidas de los mayores, en un intento de satisfacer, por lo menos parcialmente, las expectativas sugeridas por la prometida historia de amor.

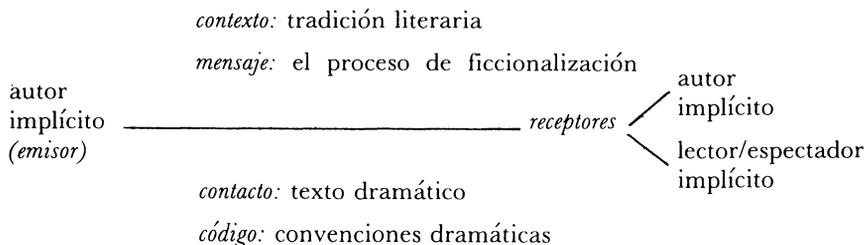
También introduce otros elementos ajenos a este tipo de historia, pero que a lo largo de la tradición literaria han demostrado contar con un grupo bastante numeroso de lectores adeptos. Se trata de lo que Belisario mismo reconoce haber criticado tanto en los escritores regionalistas, “el color local y la truculencia” (Acto II, p. 106). Corresponden, en su relato, a las circunstancias que rodean el viaje de Elvira, su prima y su esposo, de Tacna a Arequipa. Además de ser una travesía llena de detalles pintorescos, implica la amenaza de grupos de bandoleros en las sierras.

Hay otro aspecto de la actividad de Belisario como lector que tiene inferencia directa en la estructura de su historia. Mencionamos antes que, al escuchar, de niño, los relatos de Mamaé, le preocupaba constantemente que ella lo dejara “en la luna” (Acto I, p. 58) en cuanto a los detalles. Pues bien, es precisamente la necesidad que tiene como lector de llenar los vacíos dejados por la señorita de Tacna lo que activa su imaginación y lo impulsa a proporcionar las situaciones que sirvan para conectar situaciones o para explicar actitudes asumidas por ciertos personajes. En otras palabras, trata de dar respuesta en su relato, a las preguntas que se formuló de niño—“¿Qué le pasó a Mamaé luego de quemar su vestido de novia y dejar plantado al oficial chileno?” (Acto II, p. 103), “¿Quién era esa india perversa que se metía de repente en los cuentos del caballero y de la señorita de Tacna?” (Acto II, p. 115). En esta forma suple, a través de la invención, los blancos dejados por otros relatos u ocasionados por el desgaste de la memoria.

Una vez cumplida su labor de escritor, y al enfrentarse al producto final, Belisario no puede evitar preguntarse: "No es una historia de amor, no es una historia romántica. ¿Qué es, entonces? (Se encoge de hombros)" (Acto II, p. 146). Esta obra híbrida, que en algunos aspectos conforma con los cánones establecidos y que en otros se sale abiertamente de ellos, simplemente significa un paso más en el desenvolvimiento de la ficción mediante la creación de nuevas expectativas en el lector y la modificación de sus hábitos de percepción.

En este punto cabe examinar la relación entre Belisario/lector crítico y el lector/espectador implícito de su ficción. Podemos postular que el conflicto de expectativas ante los elementos tradicionales e innovadores que incorpora el relato se da paralelamente en uno y otro. El rechazo inicial de algunos aspectos de la trama o de la caracterización, seguido por la final aceptación de los mismos dentro del contexto creado por el relato, es un proceso que comparten ambos por igual y que señala una transformación trascendental en el procedimiento tradicional de lectura. Desde este punto de vista puede afirmarse entonces que Belisario/lector crítico funciona como la proyección homodiegética del lector/espectador implícito.

El tercer nivel de ficcionalización que vamos a considerar, y en el que se encuentran incluidos los dos anteriores, corresponde a la creación de *La señorita de Tacna* como texto dramático:



La labor de Belisario como escritor es un recurso empleado por el autor implícito para ilustrar el proceso de ficcionalización, resultado de la transformación del material narrable según técnicas dictadas por la competencia del autor como lector. Mientras que el segundo nivel aproximaba este proceso desde el punto de vista de las convenciones literarias en general, este tercer nivel restringe el alcance y se centra específicamente en las convenciones que rigen el mundo dramático.

Los conocimientos que tiene el autor implícito con respecto a las tradicionales unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción, a la existencia de un conflicto básico, a las divisiones tajantes entre los géneros literarios, a la asignación de funciones y niveles específicos para cada uno de los personajes, se ven directamente amenazados por los impulsos creadores del autor implícito que encauzan la estructuración de la obra en otra dirección con miras a lograr un efecto particular en el lector/espectador. Se trata de retarlo a experimentar con nuevas formas de percepción en el enfrentamiento a una estructura dramática no tradicional. De esta manera, el estar consciente de

estimular y provocar un nuevo modo de leer es el factor que lleva al autor implícito a imponer alteraciones en los patrones dramáticos consagrados por la práctica teatral.

Las modificaciones impuestas han llamado la atención de los críticos y entre ellas cabe destacar el estudio realizado por George Woodyard.¹¹ Señala, en primer lugar, la curiosa mezcla de narración y dramatización en diferentes niveles, que produce cambios constantes en el punto de vista. En realidad, gracias a esta técnica, el lector/espectador implícito tiene acceso a las facetas de Mamaé como personaje, narradora, receptora, y a Belisario como personaje, escritor, lector crítico, interactuando con el mundo de sus recuerdos y el de su imaginación. La multiplicidad de funciones y de planos en que operan estas dos figuras pone de relieve las transformaciones llevadas a cabo en el proceso de la ficcionalización puesto que proveen puntos tentativos de partida y de llegada para las historias. Mediante lo que el lector/espectador implícito cataloga como posible experiencia vivida o recuerdo auténtico puede apreciar el salto creativo que ha transformado esta misma situación, en otro nivel. A través de este procedimiento se hace que la atención de dicho lector/espectador no recaiga en los personajes per se sino más bien en el producto de su actividad.

Este cambio de enfoque puede relacionarse con la violación de las convenciones aristotélicas del drama que Woodyard examina en su análisis. La formulación de una pregunta dramática central se ha visto reemplazada por una serie fragmentada de preocupaciones humanas, según lo observa:

Throughout the development of the intra-familial relationships, however, the omission of a central dramatic question is provocative. The play, instead, posits a different kind of question, i.e., How can one recapture the human interest of a group of characters and present them in an interesting manner? The amorous intrigues, the economic failures, the political conflicts between Chile and Peru—all come to life through the admixture of story telling, creations from the past, and the interaction of the narrator.¹²

Acertadamente, la pregunta formulada en esta cita es básica para la aproximación a la pieza. Alude a la manipulación de los elementos dramáticos tradicionales en forma no convencional, pero de manera tal que no decaiga el interés del lector/espectador. Desde esta perspectiva el conflicto en *La señorita de Tacna* se da más a nivel de la interacción de las expectativas dramáticas de un lector/espectador convencional con respecto a las innovaciones en los patrones teatrales que incorpora la pieza. Es pues, una proyección del conflicto vivido por Belisario mismo en el transcurso del drama. Esto equivale a decir, entonces, que Belisario es una proyección homodiegética del lector/espectador implícito del texto dramático.

La flexibilidad en el empleo del tiempo y del espacio es otra de las notas sobresalientes de la obra. Aunque el proceso de creación de Belisario es el factor unificador de los diferentes episodios, éstos no se encuentran conectados en una secuencia cronológica rígida, ni adscritos a un lugar específico. Así por ejemplo, la pieza comienza con una imagen bastante ordinaria de Mamaé—una viejecita acurrucada en su viejo sillón y con un pequeño charco a sus

pies—; luego nos lleva a su juventud, a su niñez, a la ruptura de su compromiso, y a diversos acontecimientos, intercalando sumario y escena, aludiendo a diferentes lugares y periodos de abundancia o escasez económica. Igualmente se confunden los límites entre la supuesta realidad y la fantasía mediante la interacción de los personajes. Este ataque a la lógica convencional del lector/espectador implícito lo obliga a participar activamente ante el texto dramático. Los vacíos creados por la fragmentación estructural cumplen para él la misma función que cumplían para Belisario las lagunas dejadas por la señorita de Tacna en sus relatos: lo impulsan a buscar otra manera de leer, de interpretar. En otras palabras, es una lectura que lo invita a escribir la historia, repitiendo el proceso que han seguido los receptores de los niveles anteriores.

Vale la pena observar que este proceso en que se envuelve al lector como receptor tiene implicaciones psicológicas. Todorov alude a este fenómeno cuando señala el caso en que se examinan las relaciones entre el universo evocado por el autor y el construido por el lector. Afirma que las transformaciones que tienen lugar apuntan, en última instancia, al sujeto que lee y que la pregunta básica en esta situación es la siguiente: “Why does he remember (or even add) certain facts and not others?”¹³ Esta observación tiene relevancia indiscutible en la pieza de Vargas Llosa. En efecto, Elvira, Belisario, el autor implícito y el lector/espectador han ido re-elaborando interpretaciones que iluminan sobre su caracterización y sobre la relación que cada uno de ellos guarda con un contexto inmediato. Los relatos de Mamaé la asocian con una sociedad represiva y tradicional; la historia de Belisario refleja el conflicto entre los patrones literarios aceptados y sus propias inclinaciones en otra dirección; el drama del autor implícito señala el triunfo de la libertad creativa en la experimentación técnica mediante el rompimiento de las convenciones dramáticas establecidas; la aproximación del lector/espectador implícito pone de presente su conciencia del cambio operado en los modos de percepción.

Su reacción a la obra depende no sólo de su subjetividad, sino de las modificaciones impuestas a ella a través de la proyección del autor implícito como lector/espectador. Se trata entonces de un autor que se proyecta en el texto dramático para sugerir e influenciar un modo de lectura. En este caso se trata de una lectura abierta a una nueva concepción de la dramaturgia, sin un apego estricto a las normas estipuladas por el género. El autor como lector modelo para el lector/espectador implícito provoca un conflicto en él entre lo que le es familiar y lo que se le presenta como innovador, pero con lo cual trata de familiarizarlo. Los comentarios de Iser al respecto son particularmente clarificadores:

If reading removes the subject-object division that constitutes all perception, it follows that the reader will be “occupied” by the thoughts of the author, and these in their turn will cause the drawing of new “boundaries.” Text and reader no longer confront each other as object and subject, but instead the “division” takes place within the reader himself. In thinking the thoughts of another, his own individuality temporarily recedes into the background, since it is supplanted by these alien thoughts, which now become the theme on which his attention is focused. As we read, there occurs an artificial division of our personality . . . Thus, in reading there are these two

levels—the alien “me” and the real, virtual “me”—which are never completely cut off from each other. Indeed, we can only make someone else’s thoughts into an absorbing theme for ourselves, provided the virtual background of our own personality can adapt to it . . . This is inevitable, if only for the fact that the relationship between alien theme and virtual background is what makes it possible for the unfamiliar to be understood.¹⁴

Tal vez las opiniones divergentes de los lectores/espectadores reales ante esta obra de Vargas Llosa puedan explicarse parcialmente mediante la interacción entre el yo-ajeno y el yo-real que menciona Iser. A mayor aceptación de la inferencia del primero correspondería un acercamiento a la pieza, mientras que una discrepancia radical entre los dos conduciría a un rechazo de la misma. De aquí tal vez la necesidad de que que *La señorita de Tacna* incluya tanto aspectos tradicionales como innovadores. El fenómeno es interesante porque se relaciona con un aspecto que ha fascinado siempre a Vargas Llosa: el de la literatura rosa, que atrae irresistiblemente a las masas. Aparentemente es un tipo de ficción en el que el autor le da a su público exactamente lo que le satisface, sin retarlo o sugerirle otros caminos que vayan a desorientarlo. En esta obra teatral, sin embargo, el autor peruano experimenta en este campo y combina hábilmente el melodrama y la truculencia con la experimentación técnica, mostrando así una aguda competencia como lector y aprovechándose de ella para acaparar a un sector más amplio de su público.

La preocupación por el problema de la lectura es, entonces, una constante unificadora en *La señorita de Tacna* ya que subyace a lo largo de la interacción entre el autor, el texto dramático y el lector/espectador. Los encuadres de niveles textuales del drama subrayan progresivamente y de manera cada vez más evidente cómo la competencia que se tiene como lector es la base para la codificación que implica el proceso de la escritura. El lector/espectador tiene acceso a la clave para decodificar mediante la proyección del emisor como receptor en el texto dramático, que le proporciona un modelo de lectura. En esta forma, esta pieza de Vargas Llosa lleva implícita en sí misma un cuestionamiento acerca de los procesos de percepción e interpretación. Culler define así el significado de una obra de tal índole:

In this kind of interpretation the meaning of the work is what it shows the reader, by the acrobatics in which it involves him, about the problems of his condition as *homo significans*, maker and reader of signs. The notion of literary competence thus comes to serve as the basis of a reflexive interpretation . . .¹⁵

De aquí que sea una lástima que en algunas puestas en escena de la obra se hayan dejado de lado los comentarios alusivos a la teoría literaria del autor.¹⁶ Ellos apuntan precisamente al conjunto de principios relacionados con la competencia literaria y el fenómeno de la creatividad, aspectos claves que la pieza contribuye a dilucidar. Después de todo, esta decisión que lamentamos parece comprobar que una obra así lee, en última instancia, a sus lectores.

competencia literaria y el fenómeno de la creatividad, aspectos claves que la pieza contribuye a dilucidar. Después de todo, esta decisión que lamentamos parece comprobar que una obra así lee, en última instancia, a sus lectores.

Saint Olaf College

Notas

1. Pedro Bravo Elizondo, *Teatro hispanoamericano de crítica social* (Madrid: Player S. A., 1975), p. 123.
2. La información más reciente sobre la cartelera peruana de los años más recientes puede encontrarse en las reseñas de Wolfgang Luchting publicadas en los siguientes ejemplares de *LATR*: "Proliferation," 11/2 (Spring 1978), 69-80; "Here and There: Some Peruvian and Some Colombian Theatre," 12/2 (Spring 1979), 61-72; "Getting Better: Peru," 14/2 (Spring 1981), 89-90; "The Usual and Some Better Shows: Peruvian Theatre in 1981," 15/2 (Spring 1982), 59-63.
3. Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral, S.A., 1981). Todas las citas estarán tomadas de esta edición.
4. Jonathan Culler, "Prolegomena to a Theory of Reading," *The Reader in the Text*, editado por Susan R. Suleiman e Inge Crosman (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 50.
5. John Brushwood, "Sobre el referente y la transformación narrativa," *Semiosis*, No. 6 (enero-junio 1981), 39-55.
6. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), p. 139.
7. Culler, p. 139.
8. Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 24.
9. Culler, *The Poetics of Prose*, pp. 145-147.
10. Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," *Reader Response Criticism*, editado por Jane P. Tomkins (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), p. 67.
11. Conferencia dictada en la Kentucky Conference por George Woodyard (abril 1982).
12. Woodyard, p. 5.
13. Tzvetan Todorov, "Reading as Construction," *The Reader in the Text*, editado por Susan R. Suleiman e Inge Crosman (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 73.
14. Iser, p. 67.
15. Jonathan Culler, "Literary Competence," *Reader Response Criticism*, p. 117.
16. Nos referimos al comentario hecho por Wolfgang Luchting, "The Usual and Some Better Shows: Peruvian Theatre in 1981," *LATR* 15/2 (Spring 1982), p. 60, en el que afirma con respecto a la representación de la pieza que presencié en Lima: "For understandable reasons, the text's references to its own melodramatic essence were cut. For instance, this one: 'Ah, Belisario, y eso es lo que tú criticabas tanto en los escritores regionalistas: el color local y la truculencia' (p. 106), which glosses Vargas Llosa's theory of the novel."