

## Los cuentos de *La señorita de Tacna*

Eva Golluscio de Montoya

La obra dramática de Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, pone en escena el problema de la práctica de la enunciación. Para ello se recurre al procedimiento llamado de “las cajas chinas”; se encajan instancias de enunciación de distintos niveles jerárquicos, de tal forma de cuestionar la práctica de la enunciación de una manera refractada. *La señorita de Tacna* (instancia global, central, nivel 1) pone en acción al personaje Belisario (instancia de enunciación parcial) escribiendo una historia, la *Historia de Mamaé* (nivel 2), y hurgando en sus recuerdos en busca de material bruto para su ficción (cosas que vio de niño o de joven, cosas que oyó contar o decir, cosas que imaginó, dedujo, intuyó). Entre tales recuerdos, Belisario privilegia el de los cuentos que contaba Mamaé—*cuentos de la señorita de Tacna* (nivel 3)—quien, a su vez, para elaborarlos, también rebuscaba entre sus recuerdos y fantasmas.<sup>1</sup>

El artificio de incluir ficciones dentro de ficciones plantea interrogantes acerca de las relaciones entre enunciado (1-*La señorita de Tacna*, 2-*Historia de Mamaé*, 3-*Cuentos de la señorita de Tacna*), enunciación (1-instancia productora central, 2-Belisario escritor, personaje “real,” 3-Mamaé narradora, personaje recordado) y recepción (1-espectador, único capaz de restablecer una perspectiva unitaria que reúna las informaciones parciales de los otros niveles, 2-el destinatario de la *Historia de Mamaé*, 3-Belisario niño). Propone una reflexión sobre las huellas dejadas en cada enunciado por cada enunciación (recorte de contenido guiado por obsesiones, valores, fantasmas; retorno reiterado a “centros neurálgicos” capaces de “explicar vida”; confección de una trama y cortes secuenciales de ésta) y sobre las huellas que la instancia de recepción deja en el enunciado (adecuación del relato al auditorio, sumisión a ciertas convenciones que aseguran la lectura).

Dada la imposibilidad de abarcar todos estos aspectos y niveles en un solo artículo, nos ha parecido adecuado comenzar por la observación de los *cuentos de la señorita de Tacna*, tal vez por ser el nivel jerárquicamente más encuadrado, actúa como verdadero apretado resumen de los otros dos, quienes funcionarán como expansiones coincidentes o divergentes de éste.

## I. LOS CUENTOS Y LA HISTORIA

Aunque desde la perspectiva única del espectador todo parece un conjunto unitario, lo cierto es que una lectura cuidadosa muestra que una cosa es la *historia* escrita por Belisario y otra, muy distinta, son los *cuentos* narrados por la Mamaé. La *historia* y los *cuentos* no hablan de lo mismo, no se dirigen al mismo destinatario, no tienen el mismo estilo, no responden a los mismos modelos y convenciones, no sustentan los mismos valores. Tienen en común, sí, algunos procedimientos característicos de todo proceso de ficcionalización, algunas técnicas de relato breve y el hecho de que toda actividad narrativa cumple una misma función de exorcismo individual y colectivo. Todos estos puntos establecen contactos con los otros niveles y solicitan así una entrecortada lectura metalingüística que atraviesa la obra completa.

El texto se encarga de apuntar claramente a la diferencia entre ambos niveles:

BELISARIO—Está clarísimo, aunque ella no lo supiera y aunque no se dijera en *tus cuentos*. Pero en *mi historia* sí se va a decir.<sup>2</sup> (p. 113, las bastardillas son nuestras)

BELISARIO—¿Por qué me dio por contar *tu historia*? Como la historia verdadera no la sabía, he tenido que añadir a las cosas que recordaba, otras que iba inventando. Como hacías tú con *los cuentos de la señorita de Tacna*, ¿no Mamaé? (p. 146)

*Los cuentos de la señorita de Tacna* constituyen una narración enmarcada (la de Mamaé) dentro de otra narración (la *historia* de Belisario), enmarcada a su vez dentro de una obra dramática, *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa. Pero a diferencia de tantas otras narraciones enmarcadas de la literatura, ésta no aparece como un enclave compacto y cerrado dentro de la narración que le sirve de marco, sino que adquiere una forma difusa y segmentada, que se expande a lo largo de toda la obra. Los límites entre lo incluyente y lo incluido son fluctuantes e imprecisos, tal como lo impone, en las acotaciones, la instancia dramaturgica central:

Dos decorados comparten el escenario: la casa de los Abuelos . . . y el cuarto de trabajo de Belisario. . . . Las fronteras entre ambos decorados surgen o desaparecen a voluntad, según las necesidades de la representación. (p. 15 y 17)

La característica general de este núcleo emblemático constituido por los *cuentos* es, entonces, la de ser un conjunto descentrado y fragmentario, que atraviesa el texto dramático. La estructura fugada con la que se organizan los distintos niveles exige una lectura “entre líneas” que permite diferenciar los elementos referidos a la *historia* de los referidos a los *cuentos*.

Hemos tratado de efectuar una lectura diferencial de los *cuentos* que Mamaé contaba al niño Belisario, allá en Bolivia, por los años 1940. Se ha atribuido un número romano a cada una de las intervenciones que concierne exclusivamente a los *cuentos*: son 36 en total, de las cuales 9 aparecen en el Primer Acto y 27 en el Segundo Acto. Todas ellas corresponden a uno de tres modelos. En el primero, Mamaé narradora cuenta un cuento a Belisario. En

éstaras, Mamaé tiene como destinatario explícito al niño, entabla un diálogo con él, mientras le va contando un cuento. Ambos comparten el mismo espacio en el escenario, después de un desplazamiento de Belisario en el tablado:

(Belisario, que . . . ha estado escribiendo . . . , al final ha ido a acucillarse como un niño junto al sillón de la Mamaé)

BELISARIO—O sea que la mujer mala le hizo dar unos celos terribles a la señorita que estaba de novia.

MAMAÉ—Peor todavía. La inquietó, la turbó, le llenó la cabecita inocente de víboras y pajarracos.

BELISARIO—Ya te fuiste otra vez por tu lado y me dejaste en la luna, Mamaé.

(Se pone de pie y regresa a su mesa de trabajo). (pp. 55-58)

En el segundo modelo, Mamaé cuenta sus cuentos a un Belisario niño imaginario. Curiosamente, en dos de esas ocasiones, Mamaé relata una anécdota de tipo autobiográfico:

MAMAÉ (a un Belisario invisible que seguiría a sus pies)—Cuando tu abuelita Carmen y yo estábamos chicas, en Tacna. . . . (p. 139)

Dentro de las réplicas que permiten una observación de los *cuentos*, hemos incluido también aquéllas (el tercer modelo) en las que Belisario escritor, desde el proscenio, reflexiona sobre los mismos. Hay siete referencias de Belisario a los *cuentos*, dos de las cuales figuran en el primer acto (II, p. 48; IX, p. 58) y cinco en el segundo acto (X, p. 86; XV, p. 103; XX, p. 113; XXI, p. 115; XXXVI, p. 146):

BELISARIO—A pesar de tantos cuentos, sigo en la luna sobre la señorita. ¿Qué le pasó luego de quemar su vestido de novia y dejar plantado al oficial chileno? (p. 103)

Fueron dejadas de lado algunas intervenciones de Mamaé que parecen escapar a los moldes anteriores, por ejemplo, aquéllas en las que Mamaé conversa con Belisario quien, después de haberse desplazado en el escenario, toma el papel del negro (p. 38) o del confesor Venancio (pp. 96-100, p. 138).

## II. RECONSTITUCIÓN DE LOS CUENTOS DE LA SEÑORITA DE TACNA

¿Cómo eran esos *cuentos* que servirían cuarenta años más tarde a Belisario para escribir su *historia*? ¿De qué hablaban? ¿Cómo se construían? ¿Qué relación existía entre el resultado de ficción oído por el niño y las "fuentes referenciales" de la Mamaé? ¿Cómo procedía esa narradora de tercer nivel que es Mamaé?

### a) *Estilo, tono*

La primera intervención de Mamaé narradora (I, p. 33) constituye el principio de los *cuentos*:

MAMAÉ—Tu bisabuelo Menelao era un caballero de bastón con puño de plata y reloj con leontina.

El principio da el tono a los *cuentos*: la narradora hace arrancar su relato de un detalle ínfimo (las manchas de mermelada en las ancestrales solapas de Menelao) pero significativo, ya que Menelao representa los valores de la estirpe: la limpieza, la aristocracia en los modales, la caballerosidad. Detalle ínfimo y tono humorístico, la primera intervención de Mamaé narradora es una verdadera inauguración: comienza por el principio de los tiempos, busca orígenes, anuncia valores considerados como positivos.

La segunda ocasión en la que el texto deja constancia de la actividad narradora de Mamaé completa la primera: a lo humorístico se agrega lo maravilloso. Auténticos cuentos para niños, los personajes de la Mamaé no tienen características realistas, sino que, por el contrario, se recortan como “seres remotos y magníficos como los unicornios y los centauros” (II, p. 48).

Mamaé no es una narradora cercana al realismo-naturalismo. Narradora mágica, no busca explicaciones sino paradigmas en los que subyacen esquemas relacionales fijos, valores inamovibles y leyes sin historia. Por eso, sus *cuentos* se sitúan en un tiempo fuera del tiempo y en un lugar fuera del mundo:

MAMAÉ—Era una buena época. Parecía que iba a haber una gran cosecha de algodón. (XXIV, p. 130)

MAMAÉ—Camaná era el fin del mundo. Un pueblito sin caminos, sin siquiera una iglesia. . . . Hasta que un día. . . . (XXV, p. 131)

Cohherentemente con esto, en los *cuentos* abundan las frases hechas, evocadoras de convenciones infantiles y/o radioteatrales, fórmulas que reposan en esquemas fijos de bondad/maldad, aristocracia/pobrerío, fealdad/belleza: “la amiga íntima,” “eran como hermanas” (XXXIII, p. 129); “era muy bueno,” “siempre había tratado a los peones con guante blanco” (XXV, p. 131); “la esposa del caballero se puso blanca como la nieve,” “llorar con unos suspiros que partían el alma” (XXVI, p. 132).

La observación de la caracterización y la funcionalidad de los personajes y de las técnicas narrativas de los *cuentos* reafirman estas primeras intuiciones sobre el tono y el estilo de los relatos de la Mamaé.

b) *Caracterización de los personajes*

Mamaé es el personaje de la *historia* que escribe Belisario, pero el personaje de los *cuentos* que cuenta Mamaé se llama la Señorita. En los *cuentos* nunca se habla de Elvira, Mamaé, Joaquín o Pedro; se habla exclusivamente de la señorita, el caballero, la esposa, la mujer mala, el oficial chileno. En realidad, sólo por una operación de sincretismo, el receptor de la obra de Vargas Llosa logra establecer un cierto tipo de relación (que quedará por definir en este artículo) entre Elvira, Mamaé y la señorita de Tacna.

Los personajes de los *cuentos* son personajes genéricos, sin nombre, a la manera del Príncipe, el Ogro, la Princesa:

MAMAÉ—Así que el oficial chileno le había mentado a la mujer mala. Que la señorita iba a heredar una hacienda. (VI, p. 57)

MAMAÉ—Una carta que le escribió el caballero a su esposa. La esposa, la amiga íntima de la señorita de Tacna. (XXIII, p. 129)

Unicamente dos personajes exhiben un nombre: Menelao, el padre de todos los caballeros, quien recibe un homérico nombre que reenvía al origen remoto de tantos cuentos infantiles, y la mujer mala, quien, por su lado, ostenta no sólo el nombre redondo, rotundo y carnoso de Carlota, sino también el sobrenombre de "la soldadera."

Los personajes de los *cuentos* no son descritos físicamente, salvo Menelao quien, además de recibir un nombre que lo "pinta de cuerpo entero," merece una descripción en la que le van asociados ricos y suntuosos materiales: el oro, la plata, el agua, el vino, el cristal de roca (I, p. 33-34). Los personajes tienen un perfil arquetípico:

BELISARIO—Por eso aparecías siempre en los cuentos de la Mamaé. Tú eras el prototipo de esos especímenes que ella adoraba, esos seres remotos y magníficos como los unicornios y los centauros: los caballeros. (II, p. 48)

Y se caracterizan tanto por ser sustento de valores de tipo tradicional (la pulcritud y la elegancia para los caballeros, el orgullo para las señoritas), como por funcionar como polos de acción dentro de una estructura fija, la del triángulo amoroso (el caballero se debate entre la mujer mala pero ardiente y la mujer buena pero insulsa).

c) *Funcionalidad de los personajes: series y triángulos*

Los *cuentos* de Mamaé tienen una estructura básica, el triángulo amoroso, del cual se deriva una acción previsible entre polos de relaciones igualmente fijos. Los personajes prototípicos se definen por su función dentro del triángulo; por esa razón, los *cuentos* permiten la aparición, en distintos tiempos y espacios, de personajes con distintos nombres y apariencias que cumplen, empero, una misma función. Así, el caballero asoma en Menelao y luego en el caballero de Camaná; la mujer mala se desdobra en Carlota y más adelante en la india. Muchas son las referencias a esta característica funcional del personaje de ficción, de la cual los cuentos para niños dan un ejemplo claro:

BELISARIO—La mujer mala. . . . Nunca faltaba en los cuentos. . . . Que la historia se llene de mujeres malas. . . . Había dos, ¿no Mamaé? A veces se llamaba Carlota y era una señora traviesa, en Tacna, a principios de siglo. A veces, era una india de Camaná, que en los años veinte. . . . A menudo se confundían, entreveraban. . . . (IX, p. 58)

BELISARIO—¿Quién era esa india perversa que se metía de repente, en los cuentos del caballero y de la señorita de Tacna? . . . se te confundía con la señora Carlota por el odio idéntico que les tenías a las dos. (XXI, p. 115)

La señorita participa de relatos en serie. Mientras en la primera serie los cuentos se centran en la señorita, Carlota y el oficial chileno, en la segunda serie se centran en la señorita, la india y el caballero. Como en tantos otros relatos seriados, la narradora cuenta cada vez una variante (los cuentos) de la misma estructura triangular. Algo da unidad a las series y brinda salida, en lo imaginario, a las obsesiones del narrador: *el personaje* de la señorita que atraviesa siempre igual a sí mismo cada "cuento," *la estructura* triangular en la

que se ven invariablemente comprometidos los personajes y *la intención* didáctico-moral que subyace en los relatos.

Cada serie responde a un mismo modelo de progresión tradicional; el relato empieza por un principio, y cada principio es una vuelta a los orígenes (el mítico Menelao en la primera serie y la igualmente mítica Camaná en la segunda); cada relato llega a un punto culminante que prepara el desenlace (el encuentro con Carlota en la primera serie y la experiencia vertiginosa de la señorita en la segunda serie).

La división en dos series remite a la división en dos actos y a la progresión de la obra dramática. Así por ejemplo, al terminar la primera serie ( que forma parte del primer acto de la obra total) conocemos el estilo de los *cuentos*, sabemos que se trata de personajes arquetípicos entre los que se entretujan relaciones de tipo triangular y, desde el punto de vista del argumento, conocemos los orígenes de la señorita de Tacna, su noviazgo y la ruptura del mismo. Las preguntas que quedan en suspenso en el primer acto encontrarán respuesta parcial (no para Belisario niño, sino para los destinatarios de los otros niveles) en el segundo acto; todas ellas parecen estar ligadas a la sexualidad de la señorita. Sólo cuando ésta haya participado en la segunda serie (que forma parte del segundo acto) se podrá saber qué le pasó después de la ruptura y cuáles son los vínculos profundos que unen los distintos cuentos.

La técnica elíptica de Mamaé elige mostrar los lazos que unen a los personajes de la primera serie (señorita, soldadera, oficial), pero oculta los lazos de la segunda constelación (señorita, india, caballero). Es evidente que, si bien la primera y la segunda serie son equivalentes, en la segunda hay un aspecto incestuoso del cual parece carecer la primera: ya sabemos que, en los cuentos de la viejita Mamaé, el sexo no tiene cabida. El "fondo profundo" (X, p. 86) de los infinitos triángulos en los que se agita la señorita de Tacna será entrevisto al final de la segunda serie, que es también el fin del libro:

BELISARIO—Te voy a decir una cosa, Mamaé. La señorita de Tacna estaba enamorada de ese señor. Está clarísimo, aunque ella no lo supiera y aunque nunca se dijera en tus cuentos. (XX, p. 113)

#### d) *Técnicas y procedimientos*

En la actividad narrativa de Mamaé se aplican ciertas técnicas habituales del cuento. Estas están ligadas a la cantidad de conocimiento que posee el narrador y a sus silencios, a la segmentación del relato y al orden en que se distribuye la información.

##### a) La cantidad de conocimiento que posee el narrador.

Mamaé narradora actúa como narrador omnisciente, sabe todo de sus personajes y opina sobre ellos:

MAMAÉ—Y la pobre señorita pensaba, con los ojos llenos de lágrimas; "O sea que no me quiere a mí sino a mi apellido." (IV, p. 56)

MAMAÉ—Así que el oficial chileno le había mentado a la mujer mala. . . . O sea que no sólo engañaba a la señorita sino también a la señora Carlota. (VI, p. 57)

Cuando introduce algo inesperado y absolutamente nuevo para el niño, hace sentir su superioridad sobre el auditorio y prepara el desenlace:

MAMAÉ—¿Por ese pecadito hiciste que la helada quemara el algodón de Camaná?

BELISARIO—¿El caballero había cometido un pecado? Eso nunca me lo contaste, Mamaé. (XVI, p. 110)

b) Los silencios del narrador

En los relatos de Mamaé faltan detalles, hay huecos, misterios, zonas libradas a la imaginación del auditorio. Tal como corresponde a un estilo mágico-maravilloso-moralista, se evitan u ocultan razones lógicas y psicológicas: siempre quedan "cosas que no se entienden" (XXXIII, p. 137). Esta tendencia elíptica, determinada en parte por el hecho de que el receptor de los *cuentos* es un niño, es la más marcada de los *cuentos*; el texto deja abundantes constancias de ello:

BELISARIO—A veces era una india que . . . por una razón muy enigmática, había sido azotada por el caballero. (IV, p. 58)

BELISARIO—¿Cuál era el fondo de esa historia tan misteriosa, tan escandalosa, tan pecaminosa, Mamaé? (X, p. 86)

BELISARIO—Siempre me dejas en ayunas sobre los detalles. (XII, p. 102)

Dentro de todo esto, hay núcleos argumentales que constituyen un esbozo de acción y que permiten reconstruir una línea argumental ("¿Quién era esa india? Había recibido una paliza, se la nombraba en una carta, se te confundía con la señora Carlota," XXI, p. 115). Estas zonas llenas del relato alternan sabiamente con zonas huecas, de cosas no dichas.

c) La segmentación del relato

El narrador decide unilateralmente interrumpir su relato en el momento más interesante: quiebra la línea de causalidad y temporalidad, juega con las expectativas del niño, responde por vía negativa, crea suspenso, "deja en la luna" al auditorio (VIII, p. 58; XV, p. 103):

BELISARIO—Qué me importa ahora de la señorita. Cuéntame el pecado del caballero.

MAMAÉ—¿Por la india hiciste que, al salir de la Prefectura, no consiguiera ya trabajo nunca más?

BELISARIO—Me voy a enojar contigo, Mamaé. Voy a vomitar todo el almuerzo. . . . ¡Que se muera la señorita de Tacna! ¡Cuéntame del caballero!

MAMAÉ—No mató ni robó a nadie. (XVII a XIX, pp. 110-112)

BELISARIO—A estas alturas tengo que saberlo, Mamaé. ¿Cuál fue el pecadillo ése?

MAMAÉ—Algo terrible que le pasó a la señorita, chiquitín. . . . Por la carta esa.

BELISARIO—¿Qué carta, Mamaé? Cuéntamelo desde el comienzo.

BELISARIO—La hacienda de Camaná. . . . ¡Ya sé todo eso! Lo de la carta, Mamaé, lo de la india.

MAMAÉ—Camaná era el fin del mundo. (XXII a XXV, pp. 129-131)

d) El orden en que se distribuye la información

El narrador siembra sus relatos de argucias destinadas a enganchar al receptor; intriga al narrar las consecuencias antes que las causas (“el pecadito”), complica las pistas, retrasa continuamente la información:

MAMAÉ—Lo de la hacienda era falso.

BELISARIO—Ya estás enredando el cuento, Mamaé. (V, p. 57)

BELISARIO—Ya te fuiste otra vez por tu lado y me dejaste en la luna, Mamaé. (VIII, p. 58)

Incorre en digresiones ininteresantes desde el punto de vista argumental, pero muy significativas desde el punto de vista de la disposición de datos en el relato:

BELISARIO (con angustia contenida)—¿Fue una carta que el caballero le escribió a la señorita?

MAMAÉ—No, a su esposa. . . . ¿Sabes dónde estaba la carta? Escondida dentro de un sombrero. Porque a la esposa del caballero le encantaban los sombreros. (XXVI, p. 132)

La voz narradora guía el proceso de recepción puntuando el relato de elementos en los que se cristalizan significaciones que “flotan” en el relato: el abanico en la primera serie y la carta en la segunda serie. Actúan como *leitmotives* y restablecen, no ya una lógica, pero sí una continuidad del relato:<sup>3</sup>

BELISARIO—y había también ese abanico de nácar que de repente, irrumpía en los cuentos con un verso garabateado en él por un poeta romántico. (IX, p. 58)

BELISARIO—El caballero aparecía vinculado a esa carta y a esa india en los cuentos de la señorita de Tacna. (X, p. 86)

### III. PROCESO DE FICIONALIZACIÓN

Mamaé inventa los cuentos para Belisario a partir de los datos almacenados en la memoria, pero el niño no tiene acceso al recuerdo sino al relato del recuerdo. En general, la narración efectúa una adecuación moralizante del material y da una versión suavizada de los hechos. Por eso hay versiones diferentes de algunos acontecimientos, cuya síntesis queda a cargo del espectador de la obra:

a) el recuerdo de la entrevista de Elvira y Carlota (pp. 49-55) y el cuento de la separación de la señorita y el oficial (pp. 55-58): en la versión del cuento, la narradora trata de disculpar a la heroína el hecho de haberse quedado soltera:

b) el acto sexual efectivamente descrito en la carta que Mamaé conserva en la memoria (pp. 134-135) y la metafórica paliza con la que el encuentro erótico aparece transvestido—aunque conservando su aspecto de violencia y de placer—en el cuento (pp. 134-136);

c) la experiencia orgásmica de Mamaé y el “torbellino” en el que cae la señorita del cuento: mientras al confesor de sus recuerdos, Mamaé le habla de “exaltación, curiosidad, escozor en todo el cuerpo” (p. 138), a Belisario le habla veladamente de “algo terrible que le pasó a la señorita sólo una vez en su vida” (p. 129), “trompo que gira,” “rueda,” “precipicio,” “vértigo,” “caída” (p. 133).

La oposición deliberadamente exhibida por el texto dramático entre *recuerdo como material bruto* y *relato* es en el fondo una superchería: el destinatario de niveles superiores *tampoco* tiene acceso a un material informado, sino a otra formulación, aunque de nivel diferente a la de los *cuentos*. Lo que para el destinatario de nivel 3 sería un “contenido,” constituye una “forma” para el destinatario de los otros niveles; la materia bruta “en sí” (los contenidos vivenciales) no existen; su aparición perceptible para un receptor implica una formalización y una formulación.

Modelo reducido de los infinitos mundos ficticios que podrían servirle de marco, los cuentos sobre señoritas y para niños, que contaba Mamaé, se revelan como producto oscuro, con zonas llenas y zonas huecas, cifra de obsesiones y de sexo. La tramoya queda así a la vista: el complicado procedimiento de las cajas chinas (de las cuales sólo hemos observado en este trabajo la más interna) busca mostrar que toda ficción es fabricación y factura. Una acabada lectura horizontal y vertical del apilamiento de niveles que constituyen esta obra mostraría cómo se llega a una escritura dramática que renuncia a crear ilusión de realidad, que no oculta los procedimientos de construcción, sino que por el contrario, los exhibe. Pero todo esto es ya, evidentemente, otra *historia*.

*Université de Toulouse-Mirail*

## NOTAS

1. Para el tema de la organización en niveles, cf. Lucía Garavito, “*La señorita de Tacna* o la escritura de una lectura,” en *Latin American Theatre Review*, 16/1 (Fall 1982), 3-14.
2. Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral, 1981).
3. Michèle Ramond, “Los temas centradores,” Toulouse, 1984 (inédito).