

## TÉCNICAS TEATRALES Y REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN EN *LA SEÑORITA DE TACNA* (1981), DE MARIO VARGAS LLOSA

**Vanessa Vera Chaparro**

*Universidad Nacional Federico Villarreal*

### 1. Introducción

En el estudio de obras teatrales existe una polémica a raíz de la inseparable relación entre texto dramático y texto espectacular (De Toro, 1999). Lo que haremos en este análisis es centrarnos en la expresión escrita, pues coincidimos con Bobes (1997) cuando sostiene que:

El texto escrito incluye virtualmente la representación, el mismo texto es ya teatro, como diálogo para la actuación escénica y como conjunto de signos que pueden realizarse en el escenario (Ubersfeld, 1977). Por ello el lector a través de los signos lingüísticos de la obra impresa puede estudiar sus características y dar una lectura e interpretación de la misma (p. 6).

Es decir, la obra teatral se manifiesta de dos formas que condicionan su interpretación: la letra y la representación; ambas son válidas en la medida que provienen del texto dramático como primera fuente. Es útil recordar que la representación se encuentra motivada, entre otros factores textuales y extratextuales, por las indicaciones que señalan cómo vestirá, hablará o actuará determinado personaje, lo que resulta ser una evidente manera de configurar la escena durante la recepción del texto.

*La Señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa, publicada en 1981 y estrenada ese mismo año en el teatro Blanca Podestá de Buenos Aires, presenta la historia de una familia a través de la evocación y el trabajo artístico de uno de sus últimos descendientes: Belisario. La memoriosa actividad de este personaje va acompañada de fantasías, deducciones y descubrimientos. En este recorrido subjetivo nos enteramos de lo acaecido a una familia itinerante; de la relación entrañable entre Mamaé y la abuela Carmen, su prima; de cómo aquella se convierte en una solterona que

desde la muerte de sus padres vive con la familia de Carmen, incluso cuando esta contrae matrimonio con Pedro. El protagonista de la obra de Mario Vargas Llosa es Belisario, pero la protagonista de la historia que escribe este último es Mamaé.

La complejidad temática y estructural de esta obra radica precisamente en la presencia de un tiempo cero, desde donde Belisario escribe, y de diversos tiempos a los que acude —o que acuden a él— para servirle como fuente de sus ficciones. Veremos, en los siguientes puntos, qué técnicas priman en *La señorita de Tacna* y cómo refuerzan la idea de una tradición familiar decadente.

## 2. Teatralización comentada y orden temporal

Dos personajes relevantes de la obra que analizamos son Mamaé y Belisario, la tía-abuela y el sobrino-nieto, la narradora y el narrador de historias familiares. Ambos evocan el pasado y, al mismo tiempo, el espectador/lector puede visualizar esa actividad subjetiva a través de la teatralización de sus pensamientos. Con *teatralización* nos referimos entonces a la escenificación, al potencial expresivo y ejecutable del desenvolvimiento de los personajes. Así, veremos que *La señorita de Tacna* despliega un singular tiempo diegético: los años 80, en cualquier parte del mundo, como indica la acotación, donde hallamos a Belisario pretendiendo escribir una historia de amor. Las demás escenas se desarrollan en planos meta-diegéticos, pues lo que el espectador/lector observa es el producto de la creación ficcional de Belisario:

Belisario: (Mira a los viejecitos, que siguen comiendo.) ¿Son ustedes mis demonios? Les debo todo y ahora que ya estoy viejo y ustedes están muertos, todavía me siguen ayudando, salvando, todavía les sigo debiendo más y más. (Coge sus papeles, se levanta, impaciente, exasperado, va hacia el comedor donde la familia sigue comiendo impasible) (Vargas Llosa, 2005, p. 99).

La función que desempeña Belisario es metateatral: es espectador y actor a la vez; es el hilo que mantiene comunicado el tiempo pretérito con el presente. Esto implica la introducción del escritor Belisario en su mundo ficcional cuyas fronteras se invisibilizan; así lo veremos escribiendo a partir de sus recuerdos y, en ellos, a la manera de una caja china, hallamos los de Mamaé. Como indica la acotación inicial de esta obra teatral: los hechos que se registran en escena son los recuerdos de Belisario; de ahí la atmósfera fantasmagórica.

Los receptores visualizamos los recuerdos de Belisario, quien recurre a su pasado familiar continuamente, y no solo nos encontramos ante la objetivación de los pensamientos de Belisario, sino que este se aleja de los acontecimientos y funge ser un juez que a cada pasaje le agrega un comentario. Asimismo, su función no solo se limita a ser un testigo de lo evocado: el ejercicio de la memoria, según la poética de Vargas Llosa, es también invención.

Con las últimas palabras de Belisario, entra Joaquín, el oficial chileno. Viste un uniforme de principios de siglo, de colores vivos, con entorchados. Belisario seguirá escribiendo, a lo largo de toda la próxima escena; la mayor parte del tiempo está concentrado en sus papeles, pero, a veces, levanta el lápiz y se lo lleva a la boca y lo mordisquea, mientras inventa o recuerda. A ratos, como distrayéndose, vuelve a mirar a Mamaé y Joaquín y se interesa un momento en lo que dicen. Luego, vuelve a sus papeles y escribe o relee con expresiones cambiantes (Vargas Llosa, 2005, p. 5).

Estas son algunas de las marcas que señalan la representación de la imaginación de Belisario. En ese sentido, *La señorita de Tacna* constituye la gran elaboración de un texto ficcional y, al mismo tiempo, esta estrategia es motivo de la intervención de Belisario, quien cuestiona a sus ya fallecidos familiares. Asimismo, no solo se expresa valorativamente sobre su sociedad a partir de los referentes que actualiza, sino que selecciona lo apropiado en la creación de su obra romántica:

Belisario: ésa también es una historia de amor. Sí, Belisario, sí. ¿Cómo fuiste tan tonto, tan ingenuo? ¿Acaso se puede situar una historia de amor en una época en que las niñas hacen el amor antes de la primera comunión y los muchachos prefieren la marihuana a las muchachas? En cambio, esa época y ese lugar son ideales para una historia romántica [...] (Vargas Llosa, 2005, p. 31).

De esta manera, Belisario opera dos procedimientos que condicionan la densidad semántica de las escenas: coopera con el receptor en la interpretación y efectúa la proyección de su posición hacia el lector. Además, cuando Mamaé cumple su rol de cuentacuentos ante el oyente Belisario, el desarrollo de los hechos pierde su valor unívoco: malo o bueno, moral o inmoral, etc. Ante sus preguntas, Mamaé también se distancia de sus recuerdos y, al igual que su sobrino-nieto, se convierte en el origen de una posición diferente y expone su propia interpretación de los hechos, la cual enreda aún más el entendimiento del oyente Belisario. La consecuencia de este recurso formal se evidencia en los dilemas que ambos personajes sostienen ante la valoración de un mismo hecho.

Belisario: No entiendo por qué le alabas tanto el orgullo. Si ella quería a su novio, y él le pidió perdón por haberla engañado con la mujer mala, ¿no era mejor que lo perdonara y se casara con él? ¿De qué le sirvió tanto orgullo? Se quedo solterona, ¿no es cierto?

Mamaé: Eres muy chico y no puedes entender. El orgullo es lo más importante que tiene una persona. La defiende contra todo [...] (Vargas Llosa, 2005, p. 88).

A partir de su particular contexto, los personajes comentan los recuerdos que se materializan en el escenario. El encuentro de ambas perspectivas origina un conflicto de interpretación frente a los hechos que deben ser resueltos por el receptor. A esta cuota de complejidad se suma la interacción entre Belisario y los protagonistas de su historia. Él los asedia con preguntas, pero resulta más frustrado al no obtener respuestas. Así es como se originan sus especulaciones, sus fantasías, sus mentiras verdaderas.

¿Qué pasó? ¿Qué pasó? ¡Necesito saber qué pasó! Sí, ustedes tres se llevaban maravillosamente. ¿Fue así los cuarenta o cincuenta años de vida en común? ¿Nunca cogió el caballero la mano, a escondidas, a la señorita? ¿Nunca la enamoró, la besó? [...] (Vargas Llosa, 2005, pp. 99-100).

En su afán de hallar material para su obra, Belisario acude como un personaje hacia sus recuerdos, se introduce en ellos para interpelar a sus abuelos, pero el asechador es en realidad el asechado, porque no puede despojarse de su pasado, porque necesita escribir todo lo que ha visto y oído: todo lo que ha acumulado en lo extenso de una historia familiar. Por ello, Belisario se aturde ante la imposibilidad de orientar el curso de su historia: “¡Abuelo, abuelita: desaparezcan, no me distraigan, no me interrumpan, no me estorben!” (Vargas Llosa, 2005, p. 44).

La teatralización comentada de *La señorita de Tacna* se opone, entonces, a la sola exposición de la acción dramática. En consecuencia, se pierde la unidad narrativa al verse interrumpida por hechos que suceden en otros espacios y tiempos, y por la intervención crítica de Belisario. Y, ciertamente, son diversas las tramas que se exponen: la historia de amor de Mamaé, la angustia de una familia que ha caído en la miseria y el proceso de creación que Belisario lleva a cabo. Todas bajo la óptica minuciosa del personaje que se halla en los años ochenta. No estamos frente a personajes pasivos, envueltos en un solo rol o presas de los acontecimientos. En la memoria de Belisario, Mamaé es vieja y joven, experimenta el pecado, y se ha revelado en toda su expresión humana gracias a las continuas preguntas de su sobrino-nieto. Los personajes son contradictorios: en un principio, Belisario los

quiere presentar como prototipos de hombres ejemplares (en el caso del abuelo), de mujer abnegada y pura (en el caso de Mamaé); pero a medida que indaga en su memoria, descubre que ese tipo de personajes no son realistas.

Ahora bien, en cuanto al tratamiento de los planos temporales, *La señorita de Tacna* muestra los hechos narrados, tanto por Mamaé como por Belisario, en diversas épocas. La diferencia radica en que Mamaé trata de vivir el pasado como presente, ella vive en el pasado; Belisario, en cambio, solo acude al pasado familiar y regresa al tiempo cero desde donde enuncia. El plano temporal es tan confuso como el espacial, pues no se desarrolla desde el pasado hacia el presente, sino más bien un continuo juego de analepsis, plenamente funcionales, que se llevan a cabo en un amplio tramo histórico iniciado en las postrimerías del siglo XIX hasta llegar a 1980, época desde donde Belisario —como el escritor que es— dispone el material que se muestra en este texto.

En este juego de tiempos, espacios y situaciones, Belisario manifiesta su incompreensión y confusión. En un momento nos hallamos en los años 50; luego retrocedemos a la Tacna de la Guerra del Pacífico; y posteriormente vamos hacia los años veinte en Camaná: largos recorridos que no nos indican una secuencialidad, pero que completan el rastreo de la imagen familiar. Así, asistimos a la alteración constante del recorrido histórico de la familia, pues la obra teatral de Vargas Llosa sigue el curso de la memoria del escritor Belisario. De ahí que los recuerdos no acudan a su mente según el orden cronológico en que sucedieron. Todo lo contrario: se ven afectados por los requerimientos del presente, por la relevancia de Mamaé en ellos y por la subjetividad que Mamaé le ha transmitido a través de sus relatos, organizados de manera jerárquica, al niño Belisario.

### 2.1. El Nuevo teatro y *La señorita de Tacna*

La crítica colombiana Beatriz Rizk, en su libro *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica* (1987), dedica un pie de página al teatro que ella denomina *neoaristotélico*, en el que incluye la pieza de Mario Vargas Llosa que analizamos. Rizk señala:

Este teatro es también un regreso al teatro dramático —en oposición al épico, de ahí el término “neo”— que se convierte en diálogo, lenguaje. De la posibilidad del diálogo va a depender

el desarrollo de la acción y las relaciones interpersonales de los protagonistas, como en el mejor teatro aristotélico vuelven a ser la esencia de este drama (Rizk, 1987, p. 58).

En las siguientes acotaciones tomaremos los elementos formales utilizados en *La señorita de Tacna* para relacionarlos con los postulados de Rizk.

Los teóricos del Nuevo Teatro han puntualizado claramente que su origen se encuentra en el Teatro Épico, de Brecht, quien definía su propuesta en oposición al teatro aristotélico. En la misma tendencia y muchos años después, Rizk contrapone el Nuevo Teatro al llamado por ella neoaristotélico y, a la vez, asocia a este con el teatro dramático, mencionado en la cita de la autora.

Estamos de acuerdo cuando Rizk indica la dependencia entre diálogo y acción en las obras que ella denomina neoaristotélicas; sin embargo, nos preguntamos por qué otras razones formales debe ser *La señorita de Tacna* una muestra del teatro neoaristotélico, ya que no es gratuito el uso del prefijo “neo”, mucho más cuando este indicaría el uso de las características planteadas por Aristóteles en su *Poética*, y, por otro lado, cuando ciertos aspectos que Rizk atribuye al Nuevo Teatro también pueden identificarse en la obra de Vargas Llosa.

Primera cita: “Tradicionalmente en las obras ‘dramáticas’ la acción siempre transcurre en tiempo presente a manera de continuación de un acontecimiento o una situación que había comenzado antes del inicio de la obra” (Rizk, 1987, p. 42).

En la cita que abrió este apartado, Rizk considera que las obras neoaristotélicas son ejemplares de las obras dramáticas, y en la anterior, vemos que este tipo de obras desarrollan la acción en presente y de modo secuencial, lo que no es posible identificar en nuestro objeto de estudio, puesto que, como mencionamos en la primera parte de nuestro análisis, se lleva a cabo un continuo viaje de los pensamientos de Belisario por su pasado.

En la lectura nos damos cuenta de que *La señorita de Tacna* se ha iniciado con la muerte de los abuelos y los tíos de Belisario, pero el hilo temporal nos permite conocer incluso acerca de sus bisabuelos. Es la negación de la unidad de tiempo y, además, un cambio en la naturaleza del tiempo teatral aristotélico que, según nos parece, tiene origen en la predominancia de una tendencia narrativa en la pieza de Vargas Llosa, lo que a su vez nos lleva a un artículo en el que Antonio Cisneros (1976) nos recuerda que el teatro de Brecht también fue considerado narrativo.

Segunda cita: “Se ha dicho que el teatro tradicionalista imita la acción; pues, por el contrario, el Nuevo Teatro *interrumpe la acción y la comenta*” (Rizk, 1987, p. 43; énfasis nuestro). Interrumpir la acción y comentarla, cualidad peculiar de la estructura de *La señorita de Tacna*: aunque ni Belisario ni Mamaé se salen de sus papeles para comentar las escenificaciones, esto no les priva de evaluar las situaciones que ambos visualizan. Así se amplía la producción de significados.

Tercera cita:

Las obras [del Nuevo Teatro] están compuestas, por lo general, de escenas cortas que se suceden la una después de la otra, hasta el punto de parecer acontecimientos aislados. De manera que cada escena está separada netamente de las demás pero al mismo tiempo forma parte integral de la unidad de la acción en cuanto a que presenta una fase contradictoria o simplemente la continúa (Rizk, 1987, p. 42).

Precisamente, *La señorita de Tacna* presenta secuencias breves: el robo del reloj, la boda interrumpida de Mamaé, el baile en el que se infiltra un mandingo, la muerte de Mamaé, etc. Se tratan de episodios cortos que refuerzan las ideas contrarias que priman en la acción: un pasado de esplendor económico frente a las penurias económicas en las que toda la familia vive.

Al señalar estos puntos comunes entre el Nuevo Teatro y *La señorita de Tacna* lo que deseamos es plantear el diálogo entre tendencias contemporáneas, salvando las distancias que recaen básicamente en la función del lector/espectador; y es que es importante mencionar el efecto que busca obtener el Nuevo Teatro sobre sus receptores, como lo hizo el Teatro Épico brechtiano. Esta tendencia busca el distanciamiento del espectador ante a la escena. Evita, de esta manera, la identificación que proponía Aristóteles que, para los representantes del Nuevo Teatro, significa la alienación del público. Según Rizk, este fenómeno se evidencia en las obras de Fuentes, Puig y Vargas Llosa:

Estos autores representan una realidad en apariencia estable sin cuestionar o poner en evidencia la base o las estructuras de la sociedad que conforma esa realidad. La visión de este mundo, especialmente cuando se trata de América Latina, está basada en una convención que está de acuerdo a los intereses particulares de la clase que los produce (Rizk, 1987, p. 58).

Una afirmación de este calibre ubica a *La señorita de Tacna* dentro de las obras que refuerzan los intereses de una *clase dominante*. Agrego esto último, pues considero que las producciones artísticas están siempre en función a los intereses

particulares de una clase, sea dominante o dominada. Si bien la pieza de Vargas Llosa no nos ofrece la base de los problemas sociales, estos sí se expresan: el robo al abuelo en el tranvía, la miseria o la educación como alternativa progresista. La diferencia principal radica en que las obras del Nuevo Teatro, tal como lo hizo el Teatro Épico, buscan convertir al receptor en un *individuo activo*. Este aspecto implica que el Nuevo Teatro concibe un prelector/espectador dotado de un juicio agudo en función a su situación social. Sin embargo, cuán posible es encontrarlo, cuál es la distancia entre la identificación y la reflexión objetiva, cuán frecuente es encontrar un receptor que asuma esa distancia. Este punto ya había sido indicado por Cisneros en su artículo sobre *La excepción y la regla* de Brecht.

A veces creo que frente a *Galileo Galilei* o la *Madre Coraje* uno termina identificándose, en buena medida con los personajes. Me parece que, en parte, ese espectador ideal, luchador, inteligente que Brecht veía no ha llegado a funcionar completamente (Cisneros, 1976, p. 185).

Considero que el modelo de receptor que Brecht y Rizk buscan para completar el sentido de las obras del Teatro Épico y Nuevo Teatro, respectivamente, es verosímil y su agencialidad es relevante en el contexto social en que se hallan. No obstante, un lector consciente lo seguirá siendo cuando se vea frente a obras del llamado teatro *neoristotélico*. Este tipo específico de lector puede reforzarse con ejemplares del Nuevo Teatro, pero consideramos que estas obras no condicionan su existencia.

Usar el término *neoristotélico* implica que las piezas abarcadas en esta tendencia practican aún el uso de las propuestas aristotélicas. En el caso de la obra analizada, se ha observado cómo las unidades de tiempo, lugar y acción se alteran significativamente. Ahora bien, el efecto que proyecta en sus lectores o espectadores es relativo, pues, finalmente, dependerá del receptor mismo y no de la obra o el autor.

De este modo, se advierte que las tendencias contemporáneas que parecen estar enormemente distanciadas dialogan en diversos planos (con diferentes propuestas, claro está). No negamos la existencia de obras que reproducen modelos de dominación y de otras que los critican: ambas persiguen, consciente o inconscientemente, el propósito implícito. En ese contexto, es también relevante el papel del lector, así como cuán cerca están los autores de encontrar el receptor ideal que imaginaron.



### 3. Una tradición decadente

En *La señorita de Tacna* existen dos intentos de reconstruir el pasado. Si bien es cierto, Mamaé y Belisario realizan este proceso, las connotaciones son distintas en tanto ambos contribuyen al establecimiento de una tradición inventada y otra reinventada. En este punto es necesario recordar los postulados de Hobsbawm, Ranger y Giddens, quienes han presentado estudios sobre las formas en que se erige una tradición. “Es un mito pensar que las tradiciones son impermeables al cambio: se desarrollan en el tiempo, pero también pueden ser repentinamente alteradas o transformadas. Diría que son inventadas y reinventadas” (Giddens, 2000, p. 53).

La tradición se rige para una colectividad y puede ser alterada según la disposición de quienes la manejan, ya que todo establecimiento de una tradición requiere de una selección de hechos y al mismo tiempo se les otorga un valor agregado que puede modificar el grado de verdad que contienen los sucesos. Con esta indicación, no es difícil percibir los cortes temporales a los que hemos aludido en el primer apartado nos remiten a la relevancia de algunos sucesos en las fuentes de Belisario y Mamaé de acuerdo con sus intenciones en el desarrollo de los relatos que se van teatralizando.

En las historias que Mamaé cuenta predominan los principios sociales y religiosos de la época de su juventud (inicios del siglo xx). El enunciario de la tradición que inventa es Belisario. Ante él, ignora voluntariamente algunos detalles que podrían poner en tela de juicio sus principios morales. En la escena que muestra el engaño sentimental a la Ñatita, su prima, por parte de Pedro, es evidente que la situación se refiere a una infidelidad cometida con una india de la hacienda en Arequipa, cuando Pedro y la Ñatita solo tenían cinco años de casados. Sin embargo, Mamaé modifica lo sucedido y cambia este encuentro amoroso por un castigo que Pedro le propina a la india. Este cambio está fundamentado en el profundo “aprecio” que Mamaé siente hacia el esposo de su prima, pero también en la intención de ocultar el deseo que sintió Mamaé por estar en el lugar de la india:

Mamaé: De repente la señorita empezó a sentir otra cosa. Peor que el vértigo. Le temblaba el cuerpo y tuvo que sentarse en la bañera. La carta era tan, tan explícita que le parecía estar sintiendo esos golpes que el caballero le daba a la mujer mala (Vargas Llosa, 2005, p. 115).

Más adelante, Mamaé vuelve al mismo punto: “Claro que era pecado. ¿No es pecado hacer daño al prójimo? Y si a la señorita se le antojó que el caballero la maltratara, quería que el caballero ofendiera a Dios. ¿No te das cuenta?” (Vargas Llosa, 2005, p. 117). De este modo, Mamaé justifica la envidia hacia la india, amante de Pedro, porque desde su óptica, la explicación que le da a Belisario sirve de estrategia para velar el sentimiento secreto que ella alberga hacia Pedro. Pero si Mamaé se empeña en conferirle a sus relatos un aire de dignidad para las experiencias del pasado, fundamentada en aspectos morales, Belisario, por su parte, tiene otros referentes para su propia tradición y asume que la tradición se encuentra en decadencia. Y esta es, precisamente, la peculiaridad de la teatralización de la subjetividad de Belisario: la conciencia de ser testigo de la caída de su estirpe.

Entonces, a partir del traslado al pasado, Belisario reinventa la tradición formulada por Mamaé desde el eje de la familia, y cuestiona la legitimidad de su genealogía al mostrar una historia caracterizada por la degeneración de un apellido, del estatus social, de los títulos y las máximas de la moralidad. Esto contrasta con lo que hace su tía abuela, quien llena sus memorias de hechos nobles y situaciones pomposas. Las acciones de Belisario, además, están ligadas a su empresa de crear una ficción: para ello recurre a su pasado familiar, al archivo de hechos que vivió y oyó.

La representación de la memoria en *La señorita de Tacna* inicia en la hacienda de los bisabuelos, Tacna, albores del siglo xx. Las pequeñas Elvira y Carmen viven en ostentosa posición, la desgracia se presenta paulatinamente y, con el pasar de los años, la posición social de esta familia irá decayendo hasta depositar sus últimas esperanzas en el futuro abogado (Belisario). Todos confían en que alcanzará un buen estatus social; no obstante, esta visión progresista se ve burlada por la voluntaria elección de Belisario de ser poeta. Es así como empieza a configurarse la contraposición entre el deseo optimista de los abuelos, madre y tíos de Belisario frente a sus convicciones artísticas, que significan la ruina total de la familia. “Abuela: La verdad es que te envidio, Mamaé. Has encontrado el remedio perfecto para no ver la ruina que nos rodea. A mí me gustaría volver a mi juventud, aunque fuera en sueños” (Vargas Llosa, 2005, p. 35).

La familia apela a un ideal pasado y desea volver a él. Belisario es consciente de eso; sin embargo, no asume los deseos de ascensión que se le impone, y, por el

contrario, se convierte en la proyección del hundimiento que experimentan. La decadencia pudo ser revertida, pero los axiomas que gobiernan el pensamiento de Belisario no corresponden con los de sus ascendientes, ideas que se mantienen a pesar de la distancia temporal:

Agustín: no me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Creí que me ibas a decir que eras maricón. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo. (*Regresa hacia al comedor y se dirige a Amelia.*) O sea que no sigas soñando, Belisario no nos sacará de pobres [...] (Vargas Llosa, 2005, p. 35).

Ante diversos acontecimientos familiares, Belisario inicia su proceso de crear una ficción de modo similar a la construcción de una tradición, porque ambas emplean formas de selección y, sobre todo, porque aluden a una mezcla difusa entre realidad y ficción. “[E]n la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia” (Hobsbawn & Ranger, 2002, p. 8).

De acuerdo con la idea del progreso a través de la educación, la familia de Belisario quiere formarlo como un abogado con la finalidad de regresar a una vida que pareció perderse en el pasado. “Amelia: ¡No te burles, Agustín! Mi hijo será un gran abogado, sí, y tendrá montones de clientes y ganará fortunas. ¡Y no lo pondré a trabajar hasta que termine su carrera! Él no será un fracasado y un mediocre” (Vargas Llosa, 2005, p. 66). Por ello, las historias que Belisario evoca explican cómo la familia terminó depositando su confianza en él. Al no cumplirse el proyecto, esa tradición adquiere una nueva significación de decadencia hasta su máxima representación en la soledad de Belisario.

Ahora bien, la técnica de la acción comentada le permite a Belisario asumir una posición crítica ante los pasajes que Mamaé refiere. Al vivir Mamaé el pasado como el presente, se produce una situación conflictiva entre ella y su sobrino-nieto, porque desde su lugar de enunciación Belisario posee distintos patrones de conducta y es guiado por una visión imparcial que le proporciona una posición distante de los hechos:

¡Qué rica era la familia entonces! ¡Cómo fue decayendo y mediocrizándose hasta llegar a ti [se refiere a él mismo]! Qué racatafila de desgracias ¡Quién te mandó casarte con un capitán de infantería mamá? Pero tu mala suerte no me apena nada, papá. Hay que ser muy tontos para jugar a la ruleta rusa estando recién casado, papá [...] ¡Hay que ser muy bruto para matarse jugando a la ruleta rusa, papá! ¡Hay que ser muy idiota para no volverse a casar

cuando uno se queda viuda tan joven, mamá! ¿Por qué te hiciste tantas ilusiones conmigo? ¿Por qué se les metió a la cabeza a ti, a mis abuelos, a mis tíos, que ganando pleitos en los tribunales Belisario devolvería a la familia la fortuna y el lustre? (Vargas Llosa, 2005, p. 34).

Belisario decide, en su rol de espectador crítico, impugnar la tradición que Mamaé le transmitió en sus historias. Si la tradición contiene la facultad de avalar las acciones de ciertos grupos, en el caso de Belisario no solo era necesario deconstruir la historia que pesaba sobre sí, sino reinventar una nueva que fundamente su ser en el presente. Como indican Hobsbawm y Ranger, las nuevas tradiciones sirven para llenar los espacios dejados por las antiguas. De esta forma, el pasado deja de ser un importante modelo para Belisario —al cuestionarlo, pierde su valor y deja de fundamentar su identidad—; sin embargo, consecuentemente, reinventa una tradición, su propia historia familiar que le permite legitimar sus acciones en el presente.

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1947). *Poética*. Buenos Aires: Emecé.
- Bobes, Jovita (1997). *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Kassel: Reichenberger.
- Cisneros, Antonio (1976). Brecht, la excepción y la regla. En David Sobrevilla (ed.), *Introducción a la literatura alemana: de Goethe a Thomas Man*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Guerra, Jorge (1981). Notas sobre *La señorita de Tacna*. *Hueso Húmero*, 11, 125-129.
- Giddens, Anthony (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la Globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (Eds.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Rizk, Beatriz (1987). *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- Toro, Fernando de (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid: Iberoamericana.
- Vargas Llosa, Mario (2005). *La señorita de Tacna / Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Alfaguara.