

El código temporal en *La señorita de Tacna*

Oscar Rivera-Rodas

Uno de los aspectos que resalta con mayor evidencia, por su complejidad, en *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa es el *código temporal*. No sólo porque esta pieza dramática contradice caracterizaciones del drama clásico y tradicional, al no desarrollarse “hacia el futuro,” conforme postulan algunos teóricos de los géneros literarios, sino—y sobre todo—por las complejas relaciones que establecen el tiempo de la historia y el tiempo instituido por el discurso que lo representa.¹ El orden de la fabulación de las secuencias diegéticas en la sintaxis discursiva enfrenta al lector/espectador tanto con signos analépticos (que evocan el pasado) como con signos prolépticos (que se proyectan hacia el porvenir) simultáneamente. Semejante recurso puede significar un contraste de épocas diversas de la misma historia. Así, las analepsis, desde la perspectiva de Belisario, tienen la función de buscar la imagen y circunstancias juveniles de la anciana a la que se enfrenta en su papel de narrador/narratario de la pieza dramática.² (El propio Belisario dice: “. . . ahora que trato de imaginar tu juventud, no puedo: la viejecita ahuyenta siempre a esa joven que también fuiste.” [103]). Aunque para la óptica general de este narrador/narratario la evocación del pasado es el único medio para reconstruir la historia de la Mamaé, no se puede dejar de ver que las relaciones de la analepsis generan un amplio *código ideológico* en otro complejo sistema de signos, que muestra las causas y los medios de la decadencia de la anciana Mamaé contrapuesta a la joven señorita de Tacna.³ (El *código ideológico* del texto dramático de Vargas Llosa merece un tratamiento aparte y no puede ser objeto del presente ensayo.)

El código temporal será observado mejor a través del análisis del discurso representativo, por el que se discierna el *tiempo de la historia del tiempo del discurso*, considerado el primero “temporalidad propia del discurso evocado” y el segundo “tiempo ligado al proceso de la enunciación,” en el entendido de Ducrot-Todorov (359).

De acuerdo a la organización de la pieza dramática y para un mejor esclarecimiento del análisis, señalo un doble aspecto temporal:

a) El *tiempo de la historia*, cuyo lapso abarca ochenta años (desde principios

de siglo a 1980) y el *tiempo del discurso dramático*, es decir, el período que emplea la puesta en escena.

b) El discurso dramático, a su vez, por su peculiar organización implica un *tiempo de la escritura* de Belisario (el lapso que éste emplea para escribir su relato, enmarcado en la temporalidad del discurso dramático) y el tiempo de la historia desde la perspectiva de Belisario, que se extiende desde principios de siglo hasta los años de 1950.

El objeto del presente ensayo será la temporalidad del discurso, o sea el tiempo interior de la ficción. El código temporal del discurso se extiende y oscila entre dos planos: el tiempo presente de Belisario en el momento de su escritura y el tiempo evocado de sus recuerdos que, aunque en la corriente única e indisoluble de la conciencia, tiene referentes en la historia exterior a ella.

En los cincuenta años de la historia que narra caben cuatro generaciones en relación con el narrador/narratario: 1) los bisabuelos Menelao y Amelia; 2) La abuela Carmen, que se casa con Pedro, y Elvira que rompe su noviazgo con Joaquín; 3) Agustín, César y Amelia, hijos de Carmen-Pedro; 4) Belisario, hijo de Amelia. Elvira, después de haber roto su noviazgo, es invitada a integrarse a la familia que formarán Pedro y Carmen, convirtiéndose en la segunda madre de los hijos de éstos por lo que le llamarán familiarmente Mamaé (121).

Esa dualidad temporal establece, por una parte, entre sus dos planos (tiempo de la escritura y tiempo de la conciencia) una relación de intercalación. Por otra parte, los niveles del plano de la conciencia mantienen relaciones de alternancia y simultaneidad, como lo entiende Todorov (1970:176).

Observada la entidad del narrador (Belisario) respecto a ambos planos y desde el punto de vista del *código de la narración*, se infieren instancias de *homodiégesis* (las del personaje secundario de la historia y que ahora acude a su recuerdo para narrarla) e instancias de *heterodiégesis* (el narrador que no ha vivido otros sucesos pero los imagina). Ambas se apoyan en la instancia de *autodiégesis* en que se halla la Mamaé al narrar los sucesos por ella protagonizados. Apunto estos aspectos referidos al estatuto del narrador porque están directamente relacionados con el tratamiento del tiempo, aunque no podría ocuparme en esta oportunidad de aspecto tan importante como es el *código de la narración* de esta pieza.⁴

NIVELES TEMPORALES

Sometido el discurso dramático al procedimiento operatorio de la segmentación, se observan cinco niveles (a los que denomino A,B,C,D,E) en que se apoya la óptica retrospectiva del narrador interno. Esos niveles tienen un contexto temporal y espacial definidos:

Niveles	A	B	C	D	E
Tiempo	1980	1950	1940	Principios de siglo	1920
Espacio	Cualquier parte	Lima	Bolivia	Tacna	Arequipa
Descripción	Habitación de Belisario	Casa de Abuelos	Sillón de Mamaé	Casa de bisabuelos	Casa de Abuelos
Código	Plano de la escritura	Plano de la conciencia			

He alterado el orden cronológico de los niveles D y E por una sencilla razón: el nivel E consta de una sola unidad que aparece en el Segundo Acto. El nivel D, en cambio, esencial en el discurso, relata la historia de la joven Elvira y se extiende en los dos actos de que consta la pieza dramática. Esa alteración no afecta a la exposición del análisis, pues todos los niveles de la conciencia se entremezclan en un solo y final referente evocado.

Por otro lado, no se han consignado lugares como Camaná, el confesionario del Padre Venancio, los sueños de Mamaé, si bien representados durante la puesta en escena. Tales son referentes puramente mentales de los personajes, específicamente Mamaé, lo cual el propio dramaturgo señala (16).

A partir del esquema trazado se puede intentar un análisis aislado de cada uno de los niveles, con el auxilio de una segmentación de las unidades sintácticas correspondientes a cada nivel. Aunque la pieza está dividida en dos actos, se advierte que cada uno de éstos está subdividido a su vez en dos partes por signos visuales y auditivos. Un apagón de luces (la oscuridad) divide el primer acto (47); la salida de los personajes en acción y la ausencia de diálogo por un momento (el silencio) dividen el segundo (128). De ambos signos y su función en el drama y la comunicación de su mensaje me ocuparé oportunamente.

PRIMER ACTO

Nivel A. Se observan nueve secuencias orientadas por el deseo de Belisario de escribir una historia de amor. Se caracteriza este nivel por la búsqueda y elección de personajes que conlleven su propia historia, digna del relato por escribirse.

A1: Belisario desea escribir una historia de amor, pero la imagen de la anciana Mamaé perturba su imaginación y se convierte en un obstáculo para su tarea: “¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé?” (22). “¿No te das cuenta que me estorbas?” (23).

A2: Tras el inicial rechazo, Belisario advierte que el noviazgo de la joven Elvira “también es una historia de amor” (31) y decide desarrollarla en su escritura. El obstáculo original se convierte en aliado.

A3: Incorpora a sus bisabuelos como personajes de la historia: “Me sirves, me sirves. Tú y la bisabuela Amelia adoraban a la Mamaé y la criaron como a una hija” (134).

A4: Incorpora al negro de La Mar y a los mandingos a su historia, de acuerdo a una información falsa de Mamaé: “Dormían en el establo, amarrados de los tobillos para que no se escaparan” (41). Este dato falso es rectificado después por la Abuela en el Segundo Acto, quien afirma que ya no había esclavos en el tiempo de la Mamaé (122-23).

A5: Incorpora a los abuelos Pedro y Carmen a la historia (48).

A6: Incorpora al relato “mujeres malas” que “son siempre interesantes” (58): Carlota, de Tacna, y la india, de Camaná.

A7: Enfrentado constantemente a su conciencia crítica, Belisario constata que su historia no será de amor, “pero romántica sí lo es” (64). Esta unidad es sobre todo la ratificación de que el proceso de la escritura del relato se realiza.

A8: Belisario, de modo secundario, se incorpora a sí mismo en el relato (71).

A9: Belisario se duerme. Concluye el Primer Acto.

Nivel B. La diégesis de este nivel se localiza en la casa de los abuelos, en “la Lima de los años cincuenta” (15) y presenta paulatinamente a los miembros de la familia (de Pedro y Carmen). Puede ser segmentada en cinco unidades básicas:

B1: Presentación de Mamaé y Amelia que tiene a su cargo el cuidado de la anciana (21-22).

B2: Aparición de la Abuela que con Mamaé recuerdan sus años juveniles en Tacna, particularmente los bailes a los que fueron, en los cuales Carmen conoció a Pedro, con quien se casará después, y Elvira al poeta Barreto que dejó unos versos escritos en un abanico que la anciana conservará hasta el momento de su muerte.

B3: Aparición del Abuelo que llega “acezando, con los cabellos revueltos y la ropa desarreglada” (41). Acaban de robarle sombrero, bastón y reloj. La Abuela lo lleva hacia el interior para atenderlo. Salen todos los personajes con excepción de Mamaé (y por supuesto Belisario, en cuya memoria tienen lugar estos hechos). El escenario se oscurece.

B4: Aparición de los hijos (de Carmen y Pedro): Agustín y César (65). Amelia trata de buscar un nuevo acuerdo con sus hermanos respecto a la atención que demandan Mamaé, Carmen y Pedro, pero fracasa.

B5: Salen el Abuelo y la Abuela y son saludados por sus hijos. “Se han asustado en vano, hijitos. Estoy muy bien . . . ,” afirma él (80). Concluye el Primer Acto.

Alternado y simultáneamente con B4 y B5 se representa el sueño de Mamaé, que rememora su confusión y pena tras su ingrata ruptura con su novio Joaquín, y las visitas posteriores de éste. La significación de esta escena se aclara sólo en el Segundo Acto, cuando Belisario-niño pregunta a Mamaé: “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?” (101). En nuestro esquema, esta escena corresponde a C1 del Segundo Acto. Por otra parte, aquel segmento referido bajo B5 queda enmarcado en A8 y A9 del Primer Acto.

Conviene destacar los *demarcadores* por los que el discurso delimita sus unidades con relación al tiempo y espacio de la historia en este nivel B. La Abuela tiene la función de manifestar los *deícticos* y referenciar el discurso.⁵

Similares funciones cumplen los desplazamientos escénicos de los actores, particularmente las entradas y salidas. El procedimiento operatorio de este análisis se apoya tanto en el movimiento de los actores como en la *deixis de referencia*.⁶ Así, la abuela afirma en B2: "Y no estamos en Tacna sino en Lima. Y ya no tienes quince años sino noventa, o por ahí. Te has vuelto una viejecita chocha, Elvira" (36). En B3: "Esta Elvira resucita cada cosa . . ." (46). Cabe en este caso reconocer la significación contrastante del discurso figurado. En B4: "Calla, Elvira, no des esos gritos de loca . . . entre la Mamaé, que vive en la luna, y mi marido que ya no se acuerda de nada, no sé qué va a pasar conmigo" (65-66). En B5: "¿Qué te pasa, Mamaé? ¿Por qué das todo el tiempo esos gritos de loca?" (82). El referente de estos deícticos define la instancia temporal y espacial que la Abuela comparte con Mamaé (en la Lima de los años cincuenta), además de implicar la descripción de Mamaé mediante los adjetivos *vieja*, *chocha* y *loca*.

Nivel C. Son tres las unidades que corresponden a este nivel, en que Mamaé relata historias a Belisario-niño, en Bolivia, en los años cuarenta.

C1: Cuando Mamaé afirma que el día más feliz de la señorita de Tacna fue cuando esa ciudad era reincorporada al Perú (32). Esa alusión corresponde a la historia peruana de 1928.

C2: El relato de Mamaé sobre el bisabuelo Menelao (33-34).

C3: El relato sobre la intriga de Carlota que destruyó el noviazgo de la señorita Elvira y Joaquín (55-58).

Así también en este caso, entre los registros del discurso que localizan (en términos espaciales y temporales) al sujeto de la enunciación, están los deícticos del diálogo y la *marca* del movimiento de Belisario-niño: la posición física, de cuclillas, en que escucha los relatos. Mamaé afirma en C1: "¡El día que Tacna se reincorporó al Perú, chiquitín!" La locución pronominal ("chiquitín") determina la relación de los interlocutores. Un indicador similar se encuentra en C2, cuando la anciana dice: "Tu bisabuelo era . . ." (33), "Tu bisabuela . . ." (34), además de la marca de la actuación: Mamaé "se dirige a un invisible niño, que estaría sentado a sus pies" (33). En C3, la marca del desplazamiento reaparece: Belisario "ha ido a acuclillarse como un niño junto al sillón de la Mamaé" (55).

Nivel D. Sin duda éste es el nivel privilegiado del discurso en general. A través del código temporal se puede observar una secuencia completa de proposiciones muy bien definidas:

D1: Elvira y Joaquín en vísperas de casarse. Joaquín afirma: "Cuento las horas que faltan para el domingo" (25), "Vamos a casarnos el domingo" (27).

D2: Carlota visita a Elvira y declara la traición de Joaquín (50).

D3: Elvira decide quemar su vestido de novia. Carmen (Abuela), desolada: "Pero si la boda es mañana . . . ¿Te has peleado con Joaquín? La víspera de tu boda, Elvirita?" (59). Elvira repite su decisión de no casarse "ni con Joaquín ni con nadie" (62).

Del mismo modo que en los casos anteriores, aquí también se pueden señalar deícticos que identifican este nivel en términos de tiempo y espacio. En D1, cuando Elvira se sorprende con la visita del novio: "¡Cómo se te ocurre venir a estas horas, Joaquín. . . Vas a arruinar mi reputación. Las paredes

de Tacna tienen oídos.” (25). En D2, Elvira, en su papel de sobrina, recibe a Carlota: “Buenas tardes, señora Carlota, qué sorpresa. Mis tíos no están, ni Carmencita tampoco. Siéntese, por favor” (49). O Carlota, al confesar su amor por Joaquín: “¡Me importa un bledo! Mi marido, mis hijos, la sociedad de Tacna, el qué dirán . . .” (51). En D3, el deíctico aparece obvio en las palabras transcritas de Carmen (Abuela).

La segmentación realizada ha sido posible considerando unidades relativamente amplias y autónomas del discurso en cuatro niveles del código temporal del texto. Salvando los detalles de las superposiciones, elipsis, coincidencias y resúmenes, se puede obtener, con las unidades expuestas, la siguiente diégesis unidimensional del Primer Acto dividido en dos partes:

- I) B1, A1, D1, A2, C1, C2, A3, B2, A4, B3, A5
- II) D2, C3, A6, D3, A7, B4-A8-A9, B5

Entre las unidades A5 y D2 se produce un hiato diegético marcado por un signo no lingüístico y referido al espacio escénico: la iluminación.⁷ Durante el segmento A5 se oscurece el escenario y se ilumina luego para dar lugar a la escena D2. La función semiológica de ese signo visual es marcar un límite en el código temporal y, a la vez, delimitar el espacio de la nueva escena. En ningún otro momento del Primer Acto se observa un signo similar. No se puede negar la instancia privilegiada en que es comunicada la escena D2, referida a la visita de la amante de Joaquín a la novia del mismo. Esa unidad, en el contexto de su propio nivel, constituye la proposición crucial de una secuencia completa que puede ser esquematizada así desde el punto de vista de Elvira:

- D1: Deseo de matrimonio
- D2: Desengaño
- D3: Rechazo del matrimonio

Desde este nuevo punto de vista se puede comprender ahora que el nivel D orienta el proceso dramático durante el Primer Acto, estableciendo las típicas fases del drama, alrededor de la joven Elvira: el planteamiento de la situación y su conflicto. La tercera fase, el desenlace, se lleva a cabo en el Segundo Acto. En ninguno de los demás niveles se puede observar de un modo claro como en éste la apertura, el desarrollo y la clausura de una gran secuencia. Esto no significa que en otros niveles no se registre dicha organización. En el nivel A, al manifestar Belisario su deseo de escribir una historia de amor abre una macrosecuencia que se realiza paulatinamente, según halla e incorpora a su relato los personajes que protagonizarán la historia que escribe. Esta macrosecuencia se cierra al cabo del drama, cuando Belisario afirma que su deseo se ha convertido en realidad.

SEGUNDO ACTO

La segmentación del segundo acto presenta, además de los cuatro niveles observados, uno más, cuya identidad espacio-temporal es Arequipa-Camaná durante los años veinte.

Nivel A. Belisario, después de haber consumado el hallazgo de los

personajes que protagonizarán su historia se dedica, durante el segundo acto, a establecer relaciones argumentales entre los mismos. Es decir, resuelta la elección de sus personajes se enfrenta a la organización diegética de su texto.

A1: Belisario establece nexos entre tres motivos: el afecto de Mamaé por el Abuelo, la carta que éste escribió desde Camaná a la Abuela, y la india de Camaná. Sus interrogantes al respecto (86) son el planteamiento de un nuevo punto de vista sobre la relación de los mismos personajes.

A2: Reflexiona sobre el carácter del Abuelo, de manera que “esa paliza a la india de Camaná parecía tan inconcebible” (89).

A3: Reflexiona sobre el carácter de la señorita Elvira y su sumisión al catolicismo (95).

A4: Se interroga más aún sobre la personalidad de la señorita y sobre su vida después de su fracasado noviazgo (103).

A5: Halla motivo de interés, lleno de riesgos y peligro, en el viaje de Carmen, Pedro y Elvira que partirán de Tacna a Arica y Arequipa (105-106).

A6: Está convencido de que la señorita Elvira estaba enamorada de Pedro, “aunque ella no lo supiera y aunque no se dijera” en los cuentos de Mamaé (113).

A7: Se enfrenta a su conciencia crítica y se pregunta si realmente escribe una historia de amor. Se pregunta sobre la india, que se interpone entre Elvira y Pedro. Presume asimismo un triángulo amoroso entre Elvira-Pedro-Carmen (115).

A8: Resume la trayectoria de Pedro: Lima, Bolivia, Arequipa. En ésta, la “época de oro” de la familia (118).

A9: Reflexiona sobre las frustraciones de sus personajes, particularmente sobre la vida de Mamaé (140).

A10: Belisario termina de escribir su historia (145-146).

Nivel B. Los sintagmas narrativos de este nivel se concentran en la unidad temporal de una jornada dominical.

B1: Escena familiar. Los Abuelos y Mamaé escuchan la misa dominical por radio, mientras Amelia prepara la comida. Mamaé, entre alucinaciones y desvaríos, vive hondamente circunstancias puramente mentales como sus confesiones con el Padre Venancio.

B2: César y Agustín llegan para visitar a sus padres (115). (La reunión de toda la familia en esta escena será la base para la representación de la escena de Arequipa—Nivel E—en que la familia, más joven, demuestra sus esperanzas por la próxima cosecha de algodón que parece ser óptima).

B3: Aparición de Belisario-niño, que implica la introducción del narrador en su relato. Recuerda como la Mamaé le hizo aprender un soneto de “un poeta melencólico” escrito para la señorita (123) y que lo recitaba después con la Mamaé “un verso cada uno.” (Este detalle meramente anecdótico aclara la escena que se efectuará en el Nivel C, cuando ambos recitan ese soneto.)

B4: El Abuelo sufre un desvanecimiento. La esposa y los hijos se alarman y lo sacan del escenario para atenderlo (128). Esta secuencia marca la salida de los actores que se reunieron durante todo el acto segundo. De la función de esta salida me ocuparé más adelante.

B5: Muerte de Mamaé (142).

Como en el primer acto, aquí también la Abuela cumple función

informante al aclarar las desviaciones temporales que se producen en el diálogo a raíz de las intervenciones alucinadas de Mamaé. Así, tras la intervención de ésta, la Abuela hace una aclaración para Amelia en B1: "Está hablando de Tacna, hijita . . ." (92). O para César en B3: "Cosas de su infancia, como siempre. Había unas huertas en Locumba, cuando éramos chicas, de donde llevaban a Tacna canastas de damascos" (122).

Dentro de las consideraciones generales del nivel B conviene destacar la salida de los personajes en B4, que deja en el espacio dramático vacío y silencio (observados por la inmovilizada Mamaé) y cuyos efectos auditivos y ópticos marcan una nueva fase en el desarrollo de la acción, del mismo modo que el efecto visual de la oscuridad causó en el primer acto. El vacío y silencio acentúan la tensión y expectativa sobre el Abuelo después de su desvanecimiento. Con este efecto, se centra la atención del espectador/lector sobre la figura de ese personaje. En adelante, la historia, a través del Nivel C, enfocará principalmente sobre esa figura.

Nivel C. En este nivel, es cierto, el relato de Mamaé se centra sobre el pasado del Abuelo, especialmente en sus relaciones con la india de Camaná, pasaje que intriga de modo especial a Belisario y que Mamaé trata de encubrirlo.

C1: Mamaé justifica y defiende el orgullo de la señorita Elvira después del fracasado noviazgo con Joaquín. "El orgullo le permitía vivir," dice, "soportar las decepciones, la soledad, la privación de tantas cosas" (101).

C2: Mamaé relata cómo la señorita sufría porque Pedro hubiera tenido siempre mala fortuna en sus actividades generales (111). Su interlocutor se exaspera al no tener una información más concreta de lo sucedido a Pedro (111-112).

C3: Intervención del narrador en la historia al representar sus fantasías de niño bajo la influencia de las creencias cristianas (126-127).

C4: Relato de la estadía de Pedro en Arequipa y Camaná, de la carta que Pedro escribió a su mujer después de sus relaciones con una mujer campesina, de la reacción de la esposa al leer dicha carta y de la reacción de la señorita que por curiosidad leyó la misma carta (130). En esta secuencia se proyectan sobre la conciencia de la narradora Mamaé sus confesiones con el Padre Venancio sobre las sensaciones que sintió al leer dicha carta. Esa confesión, así como la representación de las relaciones sexuales de Pedro con la india y de los momentos en que él escribiera la carta de arrepentimiento a su esposa se realizan en el mismo nivel mental de la narradora.

C5: Mamaé y Belisario recitan los versos escritos en un abanico por Federico Barreto en homenaje a la señorita de Tacna (141).

Como en el primer acto, aquí también señalo las marcas de este nivel: la posición que ocupa el oyente de los relatos de Mamaé en C1, C2 y C4 (101, 110, 129). La identificación tempo-espacial de C3 está dada por la Abuela: "Y Belisario fue muy fantasioso, desde que era así. ¿No se acuerdan en Bolivia, cuando la cabrita?" (126). La identificación de C5 ya fue dada por B3.

Nivel D. Entre la última secuencia de este nivel en el primer acto y la primera del segundo se produce una elipsis temporal. Han muerto la madre y el padre de Carmen, que ahora está casada con Pedro. Ambos piden a Elvira que forme parte de la misma familia. Este nivel, en el segundo acto, podría ser

considerado una sola gran secuencia continua, pero es más acertado segmentarlo en dos unidades, por las razones que señalaré.

D1: Carmen pide a Elvira que los acompañe en su viaje a Arequipa, pero recibe una respuesta negativa (104).

D2: Pedro repite la acción de Carmen y, obviamente, consigue la respuesta positiva (109).

La identificación del contexto temporal y espacial está señalada por los deícticos espaciales (referidos a Tacna explícitamente) y manifestados por Carmen y Pedro. Por otra parte, mientras D1 se efectúa con relativa autonomía, D2 se lleva a cabo en una estructura inextricable por su alternancia y simultaneidad con C2.

Nivel E. Este nivel aparece sólo a partir de la segunda mitad del Segundo Acto. Puede ser reconocido como una sola secuencia: Pedro, "joven risueño y optimista" (118) anuncia a su familia la extraordinaria cosecha de algodón en ciernes. Esta unidad está ligada directamente a A8. La identificación tempoespacial es dada también aquí por la Abuela: "Con mis sombreros estoy trayendo la civilización a Arequipa" (120).

Del mismo modo que en el primero, para el segundo acto se tiene la siguiente ordenación de las unidades descritas en un eje diegético dividido en dos partes:

- I) B1 (A1,A2,A3), C1, A4, D1, A5, D2-C2, A6, A7, B2, A8, E,
B3, C3, B4
- II) C4, A9, C5, B5, A10.

Se advierte una relación de alternancia entre B1 y A1-A2-A3, así como entre D2 y C2. Básicamente dos son los personajes que se destacan cuantitativamente en los relatos de los diversos niveles en este segundo acto: Elvira (desde B1 hasta D2) y Pedro (de C2 a A9), lo cual no deja de significar la distribución del código temporal entre las acciones de ambos personajes. La atención a Pedro se acentúa de modo especial después de B4, cuando se produce un hiato de silencio y vacío en el espacio escénico, precediendo a un relato mucho más específico sobre este personaje en las historias de Mamaé.

En el Segundo Acto se lleva a cabo el desenlace de los conflictos principales planteados y desarrollados en el Primer Acto, como ya señalé en páginas anteriores.

Una observación general que puedo apuntar merced al procedimiento del análisis seguido, es que el texto dramático comienza y concluye en el nivel B. La primera secuencia del drama es B1, en el Primer Acto, y la última B5 del Segundo Acto. El nivel B, referente inmediato respecto al nivel A, se muestra de este modo plano básico en el cual el texto dramático halla los límites de su discurso: su principio y su fin.

PROYECCIONES TEMPORALES

El análisis de las interrelaciones de los niveles descritos permite observar la proyección del *tiempo de la historia* en el *tiempo de la escritura* de Belisario.⁸ Estas proyecciones llevan a explicar las repeticiones de ciertos pasajes de la historia en el discurso. Los cinco niveles pueden ser ordenados en tres tipos:

1. Los niveles D y E, en un extremo (el pasado remoto de la historia que desea narrar Belisario), tienen una función referente: presentan las acciones del 'mundo' ficticio y un tiempo representado (la historia de los personajes en Arequipa, Camaná y Tacna).

2. El nivel A, en el otro extremo (el presente de Belisario), genera un plano referencial, a partir de la temporalidad representada del mundo ficticio. Para decirlo con otras palabras, el nivel A encuadra a los niveles D y E, así como a todos los demás, por los cuales, obviamente, no puede ser encuadrado.

3. Los niveles B y C, en una posición intermedia entre los extremos señalados, son temporalidades representadas para el nivel A (pues son referentes de los acontecimientos en Lima y Bolivia), pero también son discursos referenciales al evocar los sucesos ocurridos en D y E.

Es decir, A conlleva al *tiempo de la escritura*; D y E implican al *tiempo de la historia*; B y C son el tiempo de su propia historia pero también el tiempo referencial (equiparable al tiempo de la escritura) de los acontecimientos de D y E. Semejantes proyecciones de un plano (referente) a otro (referencial) dan lugar, en consecuencia, al siguiente modelo:

D y E son niveles generadores de la *historia*.
A es nivel generador de *escritura*.
B y C generan tanto *historia* como *escritura*.

Este modelo ofrece otra perspectiva para el estudio de la proyección del *tiempo de la historia* en el *tiempo de la escritura*. Los niveles generadores de historia (D y E y lo que corresponde en este orden a B y C) pueden proyectar temporalidades simples, dobles o triples. O sea, una acción de la historia puede ser narrada por uno, dos o tres discursos. Por ejemplo, la decisión de Elvira de no casarse con Joaquín (que tiene lugar en el nivel D) genera discursos en C (relato de Mamaé), en B (comentarios de la Abuela) y, finalmente, en A (el relato de Belisario). La escena de la reunión familiar en Arequipa (que tiene lugar en el nivel E) origina relatos en C (de Mamaé) y A (Belisario). Las escenas de Lima tienen una simple proyección de la historia de B sobre el discurso de A. Esto significa que, de acuerdo a la temporalidad de los acontecimientos, los sucesos del nivel B tendrán siempre una proyección simple (sobre A). Desde C podrían partir proyecciones dobles o simples. Desde D, triples, dobles o simples.

Cabe una aclaración. Si al principio de este apartado he ordenado los niveles del discurso en elementos portadores de funciones referentes o referenciales, dentro del tiempo interior de la ficción, debo señalar ahora que D y E, siendo básicamente referentes de los demás niveles, son asimismo discursos referenciales de acciones presupuestas y que no son representadas para el espectador/lector. Por ejemplo, ciertos pasajes de la historia de los bisabuelos Menelao y Amelia. Por otra parte, el nivel A, pese a su función referencial en el interior de la ficción dramática, debe ser considerado también referente del proceso de "nacimiento de una ficción" (11), como lo quiere el dramaturgo en el nivel de su metalenguaje y metaficción.

Louisiana State University

Notas

1. Véase por ejemplo Kayser, quien afirma que está vedado al dramaturgo la inversión temporal, "pues su obra se desarrolla siempre hacia el futuro" (273). Esta afirmación, no obstante, no deja de ser válida aun para la pieza en estudio, porque si se observa el nivel de Belisario, acaso el menos perceptible por aparentar ser el más estacionario, se reconocerá un recorrido hacia el futuro sobre tres proposiciones nítidas: Belisario desea escribir una historia, la escribe en efecto durante la representación, y concluye dicha escritura paralelamente con el fin de la misma representación. Pero, ciertamente, el nivel de Belisario no es el único en la diégesis del texto.

El quebrantamiento de normas y convenciones del drama clásico y tradicional por Vargas Llosa refleja una concepción definida de este dramaturgo. De acuerdo al prólogo ("Las mentiras verdaderas") de esta pieza, toda experiencia vivida y recuperada después (por la memoria y la fantasía) para su recreación en historias tiene "el semblante del caos," pues "la vida vivida" siempre carece de "un orden, una coherencia, una perspectiva, un tiempo cerrado que permite determinar la jerarquía de las cosas y de los hechos, el valor de las personas, los efectos y las causas, los vínculos entre las acciones" (10). Por otra parte, la participación de la memoria y la fantasía en la creación literaria es ya un tópico de importancia básica para Vargas Llosa. Precisamente sobre la ideología de este tópico se basan sus piezas dramáticas: *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*. En el prólogo a la primera afirma que al recrear la historia de la señorita de Tacna no sospechaba que "estaba, más bien, tratando de atrapar en una historia aquella— inasible, cambiante, pasajera, eterna— manera de que están hechas las historias" (12). Sobre este mismo tópico véase también la entrevista al escritor hecha por J.M. Oviedo, en la que Vargas Llosa afirma: "La memoria es engañosa, y se contamina de fantasía y porque en el momento mismo de escribir ese elemento imaginario se filtra, se instala y se incorpora irremediadamente a lo que uno escribe" (158).

2. Este aspecto del emisor que se proyecta como receptor (o sea del narrador/narratario) ha sido desarrollado por C.L. Garavito, quien afirma que "la preocupación por el problema de la lectura es . . . una constante unificadora en *La señorita de Tacna* . . ." (13).

3. Reis señala muy bien que un signo en apariencia meramente temporal como la analepsis puede ser entendido "como significante ligado a un significado de cuño manifiestamente ideológico" (343).

4. "Normalmente el estatuto del narrador heterodiegético tiene que ver sobre todo con los juicios acerca del personaje central de la historia," afirma Reis (326). Esto se observa claramente en Belisario que no ha vivido la historia coetánea de los años juveniles de Elvira, sobre los cuales comenta o simplemente los presume e inventa.

5. A partir de los *indicadores* de la teoría de Benveniste, Greimas y Courtés definen los *deícticos* como "elementos lingüísticos referidos a la instancia de la enunciación y a sus coordinadas espacio-temporales: yo, aquí, ahora" (105). Añaden que "el empleo de los deícticos permite referencializar el discurso, simular la existencia lingüística de un referente externo; pero, en realidad, se trata de una correlación entre esta semiótica particular que es la lengua y la semiótica del mundo natural, cada una de ellas con una organización específica" (105-106).

6. Greimas y Courtés afirman que "en un relato dado, las posiciones temporales (ahora/entonces) o espaciales (aquí/allá) pueden ser postuladas como *deixis de referencia* a partir de las cuales pueden desarrollarse las categorías temporales, aspectuales y espaciales" (106).

7. La iluminación es uno de los trece sistemas de signos sobre los que llama la atención Kowzan para un estudio semiótico del espectáculo teatral (*Littérature* 182).

8. Empleo estos términos en el entendido de Ducrot-Todorov (361).

Bibliografía citada

- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 7ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Garavito, C. Lucía. "La señorita de Tacna o la escritura de una lectura." *Latin American Theatre Review* 16/1 (Fall 1982): 3-14.
- Greimas, A.J., y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Kowzan, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Warszawa: PWN-Editions Scientifi-

- ques de Pologne, 1975. Publicado también bajo "El signo en el teatro— Introducción a la semiología del arte del espectáculo." Adorno, Theodor W. et al. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- Oviedo, José Miguel. "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *La tía Julia y el escribidor*." Rossman, Charles and Alan Warren Friedman. *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1978.
- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario." Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.