

“Para mi el teatro es un ascetismo, una cura de adelgazamiento”: Entrevista a Mario Vargas Llosa

Carlos Espinosa Domínguez

Tras haber publicado siete libros que lo han situado entre los primeros narradores de Latinoamérica, Mario Vargas Llosa sorprendió en 1981 con la publicación de una pieza teatral, *La señorita de Tacna*, cuyo estreno mundial protagonizó la actriz argentina Norma Aleandro. Su tema, según el autor, es “cómo y por qué nacen las historias.” En la misma estaban presentes algunas características de sus mejores páginas literarias: poder evocativo, diálogos concisos, trazado rápido y sobrio, sabiduría expresiva. Dos años después, el creador de *La ciudad y los perros* incursionaba nuevamente en el teatro con una comedia de humor negro, *Kathie y el hipopótamo*, cuyo “tema profundo” es el de “las relaciones entre la vida y la ficción.” La crítica ha reconocido en ambas obras méritos nada desdeñables; pero les señaló la falta de garra dialéctica, de sentido escénico y de eso que los griegos llamaron alegría dramática. Vargas Llosa, sin embargo, ha demostrado un evidente e indeleble obsesión por el teatro, y para comienzos de año estaba anunciado el estreno de *La Chunga*, su nueva pieza, por el conjunto limeño Ensayo. Sobre esta faceta del escritor conversamos con él, y de allí provienen los juicios y opiniones que a continuación resumimos.

Mario, ante todo quisiera saber por qué este interés suyo por el teatro. Le pregunto esto tomando en cuenta su brillante carrera como novelista.

En realidad, el teatro es un género que siempre me gustó, y no sólo como espectador. Una de las primeras cosas que escribí, uno de mis primeros intentos serios en la literatura, fue una obra dramática, *La huida del Inca*, de cuyo título me avergüenzo. La escribí cuando tenía catorce o quince años, y fue un trabajo que asumí con cierta disciplina y perseverancia, incluso llegué a rescribir el texto. Se estrenó en Piura el 17 de julio de 1952, en el Teatro Variedades, yo estuve envuelto en el montaje, y la recuerdo como una experiencia hechicera. Cuando vine a estudiar a Lima, no perdía la ocasión de ir al teatro, aunque entonces existía poca actividad escénica. En general, era

alentada por pequeños grupos que se constituían para montar una obra, casi siempre animados por Sebastián Salazar Bondy. También estaban algunas compañías extranjeras que pasaban por Lima, y de las cuales conservo buenos recuerdos. Uno de mis mejores recuerdos de infancia es haber visto *La muerte de un viajante* representada por Francisco Petrone. Pero como te decía, el teatro es algo que siempre me interesó, y mientras escribía las novelas tuve entre manos algunos proyectos de obras.

¿Qué es entonces lo que lo llevó u obligó a sentarse y escribir sus tres piezas teatrales?

En mi caso, lo decisivo, lo que me llevó a escribir mis obras es que se trata de temas que pedían ser aprovechados mejor en el teatro que en la narrativa, quizá porque la primera impresión que tuve de ellos fue visual: una tía abuela centenaria, una mujer que vivía en el pasado, que hablaba constantemente de su infancia en Tacna, de un mundo ya extinguido (*La señorita de Tacna*); una señora que alquila un polígrafo para que le ayude a escribir un libro de aventuras (*Kathie y el hipopótamo*). No sabría darte una explicación racional de eso, pero sentí que eran más persuasivas, más convincentes en una estructura teatral que en una estructura narrativa.

Escuchándolo hablar sobre los temas que son más idóneos para la escena que para la literatura, se me ocurre otra interrogante: ¿cuál es para usted la diferencia entre escribir teatro y escribir novelas?

Con la creación de mis piezas, descubrí las enormes diferencias entre teatro y narrativa. El teatro está mucho más cerca de la poesía, pues es un género de síntesis, de condensación, que se basa en ciertas servidumbres, una de las cuales es el diálogo. En una obra dramática, lo fundamental debe estar incorporado al diálogo, y eso te obliga a optar por una perspectiva distinta a la del narrador.

En una novela, la historia se cuenta a través de diálogos, de acotaciones, de descripciones. En el teatro no: lo que no pasa por el diálogo, lo que no está dicho o sugerido por lo que los personajes expresan, no funciona. Tú también puedes escribir una novela sólo con diálogos, pero no es lo usual. Para mí el teatro posee como reto el esfuerzo de visualización al que te obliga. La novela, en cambio, yo siempre la veo en una bruma, en una nebulosa, la historia nunca tiene la nitidez del teatro. El esfuerzo de visualización es congénito al género dramático. En el escenario la historia debe transcurrir, moverse, evolucionar. El teatro es un ascesis, una cura de adelgazamiento, una búsqueda de lo esencial. La novela, por el contrario, pide el exceso, la exuberancia, el desborde, la historia en múltiples trazos. Cuando escribo una pieza tengo que estar luchando constantemente contra esa predisposición. Tengo que reprimirme, cortar, despojarme de las pretensiones de escribir muy largo. Hay una diferencia de ese orden: el teatro es una historia donde debe estar lo fundamental.

Ahora bien, creo que entre mis novelas y mis piezas existen relaciones. En estas últimas he intentado jugar con la simultaneidad y el paralelismo de planos, crear una atmósfera determinada, darle una función significativa a los nexos entre pasado y presente, y todo eso está también en mis novelas.

Lo que no acabo de entender es por qué en mis tres obras aparece la relación entre ficción y realidad, entre verdad y mentira. Es un tema que tiene fronteras inciertas en *La señorita de Tacna*, se hace más visible en *Kathie y el hipopótamo* y la retomo en *La Chunga*, mi última pieza. En este caso, es una obra armada a partir de las fantasías de cuatro personajes respecto a una mujer y a sus vínculos con la dueña de un barcito. A través de esas especulaciones, se van transparentando sus vidas íntimas. Y te repito, no sé por qué en mi caso las historias que tienen que ver con ese problema de la ficción y la realidad vienen sugiriendo una estructura teatral. No sé qué nexos hay entre la naturaleza de mi teatro y estas historias sobre verdad y mentira como anverso y reverso.

De sus tres piezas, ¿cuál lo ha dejado más satisfecho como autor?

Ocurre que el recuerdo más fresco es siempre el de lo último que uno ha hecho. *La señorita de Tacna* la escribí con mucha inquietud, estuve temeroso, contenido. En cambio, con *Kathie* . . . me sentí más libre, y su estructura responde a eso. *La Chunga* sale de un breve pasaje de *La casa verde*. En ella he intentado una estructura bastante desembarazada en cuanto a la relación entre pasado y presente y entre realidad y ficción, con un elemento nuevo en mi creación, el elemento erótico, que está presente en mis novelas aunque de modo secundario. En *La Chunga*, en cambio, constituye un eje en torno al cual se construyen los personajes. Y precisamente por esa visualización congénita al teatro, para mí fue un desafío escribirla. En una novela, un pasaje erótico está suavizado y matizado por un intermediario, las palabras. En el teatro todo tiende a adquirir una dimensión y una fuerza mucho mayores. *La Chunga* está ya totalmente escrita y debe estrenarla el grupo Ensayo, bajo la dirección de Luis Peirano. Y me da mucho gusto que es la primera obra mía que estrena un conjunto peruano, y también la primera en la cual voy a poder seguir de cerca el proceso de montaje. Hasta ahora, sólo había asistido a los estrenos.

A propósito de esto último apuntado por usted, me gustaría saber si ha quedado satisfecho de los montajes de sus obras que ha podido ver.

Quedé muy contento con el montaje de *La señorita* . . . que dirigió Emilio Alfaro, con Norma Aleandro como protagonista. A mí me conmovió mucho. No sólo era fiel a la obra sino que además la enriquecía, aprovechaba muy bien todo lo que había en ella de matices, de sutilezas. Luego he visto otras puestas que no me dejaron nada satisfecho, como la que se hizo en España con Aurora Bautista en el papel de Mamaé. En el caso de *Kathie* . . . , la verdad es que quedé bastante decepcionado. Creo que el problema fue que el éxito de *La señorita* . . . condicionó un poco al equipo. Alfaro le dio un tratamiento similar a una obra que es muy distinta, que exige el exceso, la farsa, la desmesura, y en la cual la irrealidad debe ser fijada a fondo. A pesar de que Norma hizo un gran esfuerzo, el resultado no me pareció satisfactorio.

Pero pienso que es importante que el autor aprenda la difícil virtud de la modestia. En el teatro uno debe empezar por reconocer que es una pieza más de ese engranaje y que no tiene derecho a exigir más de lo que le corresponde. Lo fundamental es que el espectáculo resulte, que sea creativo. El texto es un

punto de partida y posibilita varias lecturas. Ahí radica su riqueza. Además, cada época tiene sus propias preocupaciones, y eso hace que magnifique determinados aspectos en las obras de arte. Un ejemplo de esto lo tienes tú en lo que ha ocurrido últimamente con una novelita como *Carmen*, que en nuestra juventud leíamos un poco perdonándole la vida. Pues resulta que interesó a gentes como Rossi, Gades, Saura, Godard, Book, Lavelli, hasta producir la moda Carmen. Y yo creo que Merimeé, desde su tumba, no protestaría.

Una vez más me da pie para introducir otro de los puntos sobre los cuales quería interrogarlo. Se refería usted al libre tratamiento que hacen los teatristas de las piezas dramáticas. ¿Cuál es su postura como autor respecto al tratamiento del texto por parte del director, eso que una escritora argentina llamó canibalismo amoroso?

Yo considero que el director debe tener la misma libertad para trabajar que el autor, eso es lo que le da creatividad a su labor. El teatro es espectáculo, una colaboración de factores de los cuales el texto es uno más. Creo que éste debe tomarse como punto de partida, debe existir un margen en el cual el director pueda traducir su propia fantasía: eso me parece legítimo. El límite debe trazarlo la fidelidad, por lo menos al espíritu de la obra. Es lo mínimo que el autor puede exigir. A condición, claro, de que el director no llegue a sustituir al dramaturgo, como sucedió en la etapa del *happening*. Soy escéptico del teatro que se hace sin literatura. El teatro no puede desvincularse del texto, cosa que no le resta autonomía como género.

¿Va con frecuencia al teatro?

Me gusta mucho ir al teatro. Quizás una de las cosas que más me angustia, con tantas ocupaciones que tengo, es no poder ir más a menudo al teatro. En los últimos años lo que más me ha interesado es el teatro inglés. Quienes sostienen que el arte dramático es un género muerto, de catacumba, deberían ir a ver lo que ocurre en Inglaterra, país donde conserva una extraña popularidad y se mantiene vivo en muy diversos niveles de la sociedad. Allí puedes ver puestas experimentales y de vanguardia, obras clásicas y, además, un teatro comunitario auspiciado por las comunidades, teatro del mediodía como lo llaman los ingleses. A mí, te repito, me interesa muchísimo. Entre los dramaturgos, me gusta especialmente Michael Frayn, autor de *Que paren los ruidos*, una obra sobre el teatro escrita a un ritmo vertiginoso, delante, una especie de Oscar Wilde que hubiera pasado por la ironía y la recuperación de lo lúdico. Frayn ha escrito otra pieza, *Benefactores*, de un tono más serio y grave, en la cual pasa revista a toda una filosofía del progreso. Tom Stoppard también me parece un gran autor.

¿Seguirá Mario Vargas Llosa escribiendo teatro?

Eso espero. Al ver mis obras escenificadas, me he sentido muy estimulado. Directores y actores me mostraron la posibilidad de extender en el espacio y desplegar, profundizar, matizar . . . Y también me permitieron descubrir otra posibilidad como creador: la de escribir teatro.

La Habana