

La táctica de Sherezada: el poder de la palabra en la escena vargasllosiana

Elena Guichot Muñoz
Universidad de Sevilla
eleguichot@gmail.com

Vargas Llosa, cual Sherezada, se enfrenta voluntariamente cada día a la encrucijada emocional de su destino: prolongar el sentido de su vida, basado en la "solitaria" que retoza en sus entrañas, insuflando vida a las palabras hasta su último extremo: su transformación en contador de cuentos sobre el escenario.

Su última incursión como actor muestra un desarrollo total de la máxima que incluye en la mayoría de sus textos críticos: *vivir la ficción*. Además de *La verdad de las mentiras* (2005), espectáculo en el que lee, dialoga e interpreta los cuentos de Faulkner, Onetti, Isak Dinesen, Arguedas, etc.; en los últimos años ha subido a la escena una adaptación minimalista de dos de los clásicos de la historia universal de la literatura: *La Odisea (Odiseo y Penélope* 2006) y *Las mil y una noches (Las mil noches y una noche* 2009). En este caso, no procederemos a analizar estas dramatizaciones en su valor *per se*, sino en relación con la cuestión del poder de la palabra en la epopeya y en la joya de la cuentística oriental, respecto a la fuerza de la palabra en la literatura vargasllosiana.

Una fuerza centrípeta acerca la escena a tres hitos literarios: Odiseo, Sherezada, y el premio Nobel peruano. Los protagonistas de estas obras son auténticos *storytellings* que dedican su vida, ficticia o real, a contar historias. Sería una dilatada tarea recontar todos los oradores que aparecen en la obra total vargasllosiana, sin embargo, si nos ceñimos únicamente al género teatral la enumeración también se hace llamativamente extensa: Mamaé y Belisario (de *La señorita de Tacna*), Kathie y Santiago (de *Kathie y el hipopótamo*), La Chunga, José, Josefino, el Mono, Lituma (de *La Chunga*), Eduardo Zanelli, Rubén y Alicia (de *Ojos bonitos, cuadros feos*), el loco Brunelli e Ileana (de *El loco de los balcones*), Chispas y Raquel (de *Al pie del Támesis*). Sin forzar la admisión de los personajes secundarios, que también relatan sus propias historias, tenemos un sinfín de narradores orales poblando la escena vargasllosiana. Antonio Domenico Cusato explica la actuación de los protagonistas de este teatro como "narradores generadores" (*El teatro de Mario Vargas Llosa* 32)¹, por su capacidad para dar luz en la escena mundos potenciales a través de sus palabras. La característica más curiosa de estos trovadores de la modernidad es que su acción principal se remite a esto: contar historias y vivirlas en la ficción como si fueran reales. Los personajes viven en un espacio cerrado —al menos durante el tiempo que transcurre la obra— desde el cual pueden transportarse a distintas épocas y espacios; diríamos entonces que viven en sus mentes, creadoras de infinitas posibilidades, solo que su "potencialidad" imaginaria se materializa en el cuerpo y la voz de los actores. Son narradores,

1 || Cfr. Ángel Abuín González. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997.

pero también actores de su realidad, en un juego de espejos ciertamente pirandelliano.

El espacio de la conciencia es el lugar donde residen, y por esta razón pueden navegar, cual Odiseo, por los derroteros que les convenga, que no siempre corresponden con ambientes prósperos y felices, sino que incluyen la posibilidad de bajar a sus instintos más oscuros y buscar la desgracia; como el famoso paseo por el Hades de Odiseo. Con la objeción de que en el caso del héroe aqueo los dioses son los que obstaculizan la vuelta a Ítaca, su máspreciado deseo, mientras que en la escena vargasllosiana son las propias constricciones humanas las que impiden el desarrollo espontáneo de los propios deseos de los personajes.

El "narrador generador" de su teatro siempre "lucha contra la muerte y los fracasos" (Vargas Llosa, *Teatro* 15), al igual que los oradores clásicos. La presencia constante de la muerte en sus vidas, y el contrapeso del erotismo (*Eros y Tanatos*) ha sido una constante en la literatura de todos los tiempos, pero en estas dos obras maestras universales son los dos ejes axiales que hacen evolucionar a los protagonistas. Tanto Odiseo como Sherezada dependen cotidianamente de los designios de un ser superior que juega con sus vidas caprichosamente. El ambiente en que se desarrollan las tramas es sanguinario² por igual, aunque el verbo disfrace la realidad que les espera: Odiseo se enfrenta tanto a los dioses, como a los pretendientes que aspiran a apoderarse de su tierra; Sherezada pasa los días con un rey brutal y vengativo, que paga su ira con las mujeres. Al igual que Penélope, Sherezada teje y desteje bellas y persuasivas narraciones con el fin de escapar de la muerte a manos del rey Sahrigar. Odiseo cuenta sus hazañas allá donde va, y estas funcionan como prueba fehaciente de su poder a lo largo de la guerra ya que "desconfiar de su palabra sería un acto de descortesía, de modo que el auditorio debe descartar sus recelos" (García Gual, 16). El amor les ofrece la necesaria compensación para seguir viviendo, y no son pocos los encuentros eróticos de Odiseo ni las escenas amorosas de los cuentos de *Las mil y una noches*. En efecto, el desenlace de estas obras coincide con la unión del héroe con su paciente esposa, y con el matrimonio de la hija del Visir con el rey.

En el teatro vargasllosiano la muerte deambula por el plano de la realidad o por la imaginación, pero inmediatamente es aplacada por un discurso cuyo centro es el amor o la sexualidad. En *La Chunga*, por ejemplo, los cuatro Inconquistables juegan a los dados, mientras la tabernera (la Chunga) les atiende con descontento. Juntos recuerdan, entre insultos y canciones, la desaparición de Meche, amante de uno de los maleantes que

2 || Recordemos que Antoine Galland en su versión de 1704 expurga todos los adulterios y acciones sangrientas.

desapareció tras jugársela en una apuesta. Lituma especula que su desaparición tuvo que ver con un asesinato a manos del cachife del grupo —Josefino—, el Mono le apoya, y José le secunda. Josefino, por alusiones, se ríe por el "pensamiento tan profundo" (*Teatro* 310). La especulación aparece en los dos planos, el realista y el imaginario: todos se miran en el "espejo" de su alma y se sienten culpables de la desaparición de Meche. Hacia el final de la obra José anuncia el "cansancio del juego" y todos abandonan el bar. Sherezada no es la única que ve la imaginación como un juego para que la muerte no te alcance. La muerte de estos personajes no es física, sino interior: todos perecen en su rutina, abatimiento y conformismo incesante.

En otras obras la muerte es más evidente: Mamaé fallece en la escena final, Brunelli se intenta suicidar colgándose de uno de sus balcones, Alicia se suicida por su desencanto vital, su profesor de arte Eduardo Zanelli está apuntado por la pistola de Rubén, que lo cree culpable del suicidio de su novia, Chispas "juega" a matar al amor de su vida en la imaginación, al igual que Kathie, que ayuda a su esposo a morir —toda acción perpetrada en sus mentes. La muerte fingida o real está presente, conjugada con el erotismo, que se escenifica con carácter ya perturbador —por la inevitable materialidad de la escena— ya paródico, a través de la introducción del melodrama. Sin duda, la raíz de esta afición por *Eros-Tanatos* en Vargas Llosa tuvo una relación estrecha con su vocación de dramaturgo. *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, será la pieza que marque la devoción por este género en el autor. Este clásico del teatro norteamericano del siglo XX coincide con Odiseo en el epíteto de "viajante", y también lucha diariamente con hombres "endiosados" a los que se supedita hasta su absoluta extenuación. Vargas Llosa reconoce haber adquirido de este autor los cambios espacio-temporales, las digresiones hacia el pasado de las que se abstenía el teatro tradicional y la materialidad del mundo de la ensoñación. Pero en el mundo de Willy Loman todo es muy real, tanto que, como dice el autor peruano rescatando los versos de T. S. Eliot, "no puede soportar demasiada realidad [...] necesita de la mentira para poder soportar la verdad" (Morer, 68). La tragedia de Loman no tiene parangón con los dramas vargasllosianos, que poseen por el contrario un cierto aire absurdisto o risueño que no alcanza por tanto el efecto catártico de la obra de Miller. No obstante el espacio de la conciencia, al estar volcada en la escena, se hace tan real como el de las acciones, y da lugar a un metateatro donde los recuerdos, los fantasmas, las fantasías toman la misma consistencia que los hechos cotidianos de cada día. Aunque la tragedia no cuaje, debido asimismo a su *ateleología*³ característica, el metateatro sigue poseyendo un

3 || Para profundizar sobre el atelos en el drama contemporáneo occidental;

sesgo existencialista que se enlaza con la mentira vital que inicia el teatro de Calderón de la Barca.

Es obvio que el género de la épica no es equivalente al de la cuentística de *Las mil y una noches*, ni al metateatro vargasllosiano, sin embargo, desde el punto de vista de la entidad ficcional, también rescata el tópico de la mentira como antídoto para soportar la vida, o al menos para no perderla. Sherezada cuenta historias que vienen de su memoria "Recuerdo, ¡oh rey afortunado!" (15), aunque lo hace con la intención de entretener el cruel objetivo de su interlocutor. De hecho el gancho para embaucar al rey es la presencia de su hermana Doniazada, que le anima a que cuente una historia como petición de último deseo, en presencia del rey: "¡Por Alá, hermana mía, cuéntanos una historia que nos haga pasar agradablemente la noche!" (14). El poder de seducción de la palabra de Sherezada durará mil y una noches —alegoría de las lecturas de toda una vida— y terminará dando otro fruto: la unión con el rey Sahrigar, y su descendencia de tres hijos nacidos en este período. Ella advierte tras el desenlace del cuento que la ha "contado, tal como me fue narrada, pero, ¡más sabio es Alá" (730). Sus historias proceden aparentemente de contadores de historias que encontró a lo largo de su vida, y así creamos la primera *caja china* o *matrioska*. La historia que cuenta Sherezada finalmente es su propia historia, o como dijo Jorge Luis Borges: "esto se debe [...] a un simple error de copista que vacila ante ese hecho, si Scherezade contando la historia de Scherezade es tan maravilloso como cualquier otro de los maravillosos cuentos de las Noches" (145). El rey, habiéndole halagado por el conocimiento de los "hechos y palabras que acontecieron y dijeron reyes y pueblos antiguos, y cosas extraordinarias y maravillosas, o simplemente dignas de reflexión, que le sucedieron" (730), agasaja fervorosamente ante todo a su padre el Visir, por haberle "perfumado" su boca y dado "elocuencia e inteligencia" (730).

Sherezada, en la obra de Homero, sería una aeda más, cantando las hazañas de los héroes, y alterándola de forma inconsciente o deliberada para ganarse a la audiencia. En el caso de la *Odisea*, aunque la narración principal sea en tercera persona, el protagonista —tras su llegada a la tierra de los feacios, Canto IX— cuenta en primera persona sus aventuras por islas de inmortales y desafíos marinos. Concertando con el prologuista Carlos García Gual, este relato tiene "una especial aura emotiva" (16) por sus continuas interrupciones debidas a las lágrimas que derrama el héroe: "Odiseo se encogía y bañaba con el llanto de sus ojos sus

Véase la tesis doctoral de Diana González Martín: *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: El Atelos*, de la Universidad Autónoma de Barcelona donde se relacionan los conceptos de ciclicidad, atelos, y posmodernidad en el teatro contemporáneo desde un punto de vista filosófico. Disponible en Internet: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1020109-152109/>

mejillas" (186). Lo cierto es que su anagnórisis en casa del rey Alcínoo surge al alertar a sus anfitriones con sus sollozos tras escuchar el canto del aedo Demódoco invocando el episodio final de la toma de Troya. Odiseo rivaliza inconscientemente con el aedo, y según la aclamación popular, gana el combate, puesto que, al igual que a Sherezada, lo que más le agrada al rey es que "hay belleza en tus palabras y es noble tu pensar, y, en cuanto a tu relato, has narrado de modo tan experto como un aedo" (241). La coincidencia con la narración oriental es aún más sugerente cuando el rey de Alcínoo le pide que siga contando sus hazañas porque como padece insomnio le sería grato que aguantara "hasta la divina aurora, siempre que tú quisieras seguir relatando en esta sala tus aventuras" (241). Es decir, Homero marca reiteradamente las habilidades del astuto Odiseo, y muestra sin tapujos sus artes retóricas para captar la atención de sus espectadores. Vargas Llosa, a colación de la lectura de la *Odisea* y consciente de los pormenores de su talento como orador, se formula la siguiente pregunta: "¿Vivió Odiseo las historias maravillosas que refiere a los deslumbrados feacios en la corte del rey Alcínoo? (*Odiseo* 151-152). Lo tilda de "navegante forzado o palabrero simulador" (153), y no le faltan razones. De más longitud e intensidad son los parlamentos que le dedica Palas Atenea al guerrero, calificándolo de embustero:

¡Taimado y trapacero sería quien te aventajara en cualquier tipo de engaño, incluso si fuera un dios quien rivalizara contigo! ¡Temerario, embaucador, maestro de enredos! ¿Es que ni siquiera entrando en tu patria podrías prescindir de los embustes y las palabras de engaño que te son gratas? Pero, ea, dejémoslo, que ambos sabemos de trucos. Porque tú eres con mucho mejor de todos los humanos en ingenio y palabras, y yo entre todos los dioses tengo fama por mi astucia y mis mañas (García Gual, 277).

Odiseo miente cuando llega a Ítaca, se disfraza de mendigo y juega un papel absolutamente fiel con el fin de tomar tiempo y espacio para el ataque a los pretendientes. Varía la historia de sus aventuras de un receptor al otro, y aparentemente se convierte en "Nadie" en la cueva de Polifemo, con una rapidez mental incalculable: "Para el ingenuo rey de los feacios, esa facilidad narrativa es una prueba de la sinceridad 'evidente' de Odiseo" (García Gual, 17). La "verba y elocuencia" forman su verdad pero no por antojo podría plantearse el lector de la *Odisea* la misma duda que Vargas Llosa se formula: ¿en qué momento miente y en qué momento dice la verdad? Carlos García Gual responde con la siguiente solución: "Cuando relata hechos tremendos, fabulosos, increíbles, está diciendo la verdad. Cuando refiere sucesos verosímiles, como raptos de niños por piratas fenicios, por ejemplo, está fabricando una mentira" (18). Obviamente, el crítico no parte de una lógica

científica para aseverar lo anterior, pero este no es el lugar para contestar a estas preguntas, mas sí para aludir a la relación de estas obras universales con la mentira vital que solemniza la literatura. Estas obras maestras son producto de su época, tienen en común esa presencia constante de la muerte a la vuelta de la esquina, una muerte que les hace vivir la ficción intensamente, por el preciso hecho de constatar de cerca su fin. Finalmente la muerte acaba siendo la mecha de su inspiración, la fuente de su placer, en palabras del Odiseo vargasllosiano:

ODISEO: Gracias a la muerte, la vida es goce, aventura, intensidad, ilusión. Para los inmortales nunca lo es. Para ellos la vida es un largo bostezo. Rutina y tedio. En esa eternidad de la que nunca saldrán, todo, todo les ha pasado y les volverá a pasar. ¿No te parece aburrido eso? ¿qué clase de anhelos de pasiones, de excitación, de inquietud, tendríamos, si el riesgo de entrar en el reino de las sombras, de volverse una sombra, no nos acechara a cada paso? (80)

La literatura es la respuesta a la Esfinge, o la Esfinge misma en el caso de *Las mil y una noches*, transfigurada en la apariencia de Sherezada: "SAHRIGAR: (...) no es por tu belleza que te observo de esta manera. Quiero desentrañar el secreto que escondes debajo de tus formas (*Pausa*) ¿Qué te propones Sherezada?" (35). El propósito, la intencionalidad de los narradores nunca es explícita ni clara para sus narratarios: Odiseo, aun aduciendo el deseo imperioso de volver a Ítaca, no precisaba colmar su relato de detalles para recibir ayuda; Sherezada nunca desvela su estratagema, so pena de ser descubierta en su astuto ardid. El poder de la palabra les salva la vida, pero se encuentra camuflado en la forma cautivadora del mensaje poético. El objetivo más humano —ser dueños de sus vidas— acaba alcanzándose por medio de la mentira literaria. Esta lucha por la libertad, en las teorías vargasllosianas, se manifiesta en la "verdad de las mentiras", sistema poético que define su literatura desde principios de los ochenta y que da título a su primer espectáculo.

Es bien conocida dicha teoría basada en la insatisfacción congénita del ser humano, y en la necesidad innata que posee de completar las frustraciones y trabas de su vida "real" a través del infinito catálogo de vidas creadas a partir de deseos, anhelos, fantasías, en el mundo de la ficción. Las mentiras de la ficción nos hacen "rehacer la experiencia, rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados, nuestros sueños rotos, nuestra alegría y nuestra cólera reclaman" (*Teatro* 16). Estas mentiras, además de sus virtudes liberadoras, tienen en sí mismas un germen corrosivo que surge precisamente de su materia: al ser fabricadas desde los instintos, desde los deseos frustrados del hombre, logran estar siempre "en conspiración permanente" con el tedio, el aburrimiento que da el conformismo. En realidad

no se aleja mucho de la táctica de Sherezada: "la introducción constante de nueva información en la relación como medio de evitar la entropía, la rutina que todo lo degrada" (Lamas, 60). Para el autor, la enfermedad del siglo XXI es clara: "La chabacanería y el conformismo, la chatura intelectual y la indigencia artística, la miseria formal y moral de esos productos pseudoculturales que afectan profundamente a la vida espiritual de un país" (*Sables* 193). Gracias a las mentiras de la ficción, el ser humano "adquiere cierta ilusión de permanencia y desagravio" (*Teatro* 15) que le aparta de la monotonía. La especie humana vive —en el sentido más biológico del término— gracias a esa "mentira poética" que ensalzara también Georges Bataille, o la "mentira vital" de Henrik Ibsen, precisamente dos de los autores que figuran en el panteón literario vargasllosiano.

Vargas Llosa tiene un gusto preferente por las obras que hablan de la mentira vital, de la estética de la farsa en el absurdo de Eugène Ionesco⁴, Samuel Beckett o Arthur Adamov, el teatro de Jean Anouilh, de Strindberg, los autores del Siglo de Oro (como Calderón de la Barca), destacando el propio escritor, ya más específicamente, obras clave para su educación teatral como *Le soulier de satin* de Paul Claudel, *Platonov* de Antón Chéjov, *El príncipe de Hamburgo* de Heinrich Von Kleist, *Los secuestrados de Altona* de Jean Paul Sartre y dos piezas de Bertolt Brecht: *Madre Coraje y La ópera de tres centavos*⁵. Sabemos que no es posible estipular una característica común que atraiga al autor peruano, debido a la diversidad de matices, épocas, nacionalidades que establece entre sus autores predilectos. Sin embargo, partiendo de la importancia que cede el autor al género teatral por su valor de la "ilusión de realidad", y haciendo hincapié en la capacidad que tienen los autores citados de mostrar el juego de máscaras del ser humano, podemos percibir cómo la mayoría de los autores que nombra, así como las piezas en particular, conjeturan sobre el espacio difuso de la condición humana. Todos estos autores tienen como vértice común la apertura de una puerta —aunque sea entreabierta— a la creencia de que la realidad está hecha de la misma materia que los sueños (idea que cobra vida con *Don Quijote*). La frontera entre la verdad y la mentira se establece de forma difusa entre la realidad y la irrealidad. Veamos como ejemplo un fragmento del autor Heinrich Von Kleist que a finales del siglo XVIII, tras leer *Crítica de la razón pura* de Kant, pronunciaba unas palabras semejantes a las de nuestro autor:

4 || Véase Mario Vargas Llosa, "Ionesco en la Comedia Francesa". Artículo (teatro), *Expreso*, Lima, 20 de marzo de 1966.

5 || La mayoría de estas obras las vio durante su estancia en París que evoca en sus memorias, Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua* (510).

No podemos decidir si lo que llamamos verdad es verdaderamente la verdad, o si sólo es algo que así nos parece. Si lo último es el caso, entonces la verdad que nosotros aquí recolectamos, no es nada más después de la muerte, y todo esfuerzo por adquirir una propiedad que también nos siga a la tumba es una tarea vana... Desde que entró a mi alma esa convicción, a saber, que por ninguna parte se ha de hallar la verdad, no he vuelto a tocar un solo libro. Me paseé ocioso en mi habitación, me senté inactivo a la ventana abierta y salí a caminar sin rumbo. Un desasosiego interior me empujó a los estancos y a los cafés; me dediqué a visitar el teatro y a ir a conciertos con el fin de distraerme...; y, sin embargo, el único pensamiento que ocupaba mi alma en ese tumulto exterior y al que ella le daba vueltas con una angustia ardiente era éste: tu única meta, tu meta suprema, se ha hundido (167)⁶.

Las lúcidas palabras del autor alemán concuerdan con la clarividencia de Vargas Llosa a partir de finales de los setenta, época en la que decide cuestionar la corriente "realista" que le atribuyen los críticos, y que instala precisamente su literatura en la brecha del pacto ficcional. La vocación del autor por describir la verdad más humana se encuentra en plena crisis tras sus desencantos ideológicos. El teatro de los ochenta, junto con sus prólogos, será un campo minado de reflexiones sobre la naturaleza de la ficción y de la vida. Es cierto que cualquier género literario tiene la capacidad de mostrar el juego de máscaras, pero lo que a Vargas Llosa le interesa es la capacidad del teatro para convocar en el escenario de forma carnal las entidades que dividen al ser humano: objetividad y subjetividad pasadas por el filtro de la ficción, con la intención de igualarlas, de dotarlas del mismo poder. De este modo, se percibe la mencionada "verdad" o "mentira" del individuo como un todo indisoluble, sin transición visible para representar el "hombre completo" (*Teatro* 16).

Sin embargo, la mayoría de las obras citadas responden a un enjuiciamiento de la mentira literaria en una u otra vertiente, o al menos a una confrontación con esa mentira que oculta la verdad y es capaz de sustituirla. En el teatro de Vargas Llosa, la verdad y la mentira ya no son conceptos antitéticos, ni siquiera observamos un juicio moral sobre la supuesta mentira (si es que alcanzamos a discernir una y otra en su teatro). La mentira vital vargasllosiana no oculta la verdad, su mentira vive al mismo nivel que la verdad diaria, con la excepción de que ambas pueden pertenecer al plano de la realidad o al plano de la imaginación. Un ejemplo de este proceder se representa en el personaje de Chispas, protagonista de la obra *Al pie del Támesis* (2008). Un exitoso hombre de negocios alojado en la habitación de un hotel londinense, recibe

6 || El autor del artículo traduce este texto de Heinrich Von Kleist y advierte que para profundizar sobre este tema se lea el homenaje que le rinde Stefan Zweig a Kleist en el tercer capítulo de *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Verdaguer, J. (trad.). Barcelona: El Acanalado, 1999.

sorpresivamente la visita de la hermana de un antiguo amigo, Raquel. En el transcurso de este encuentro nos damos cuenta de que Raquel no es realmente quien anunció ser, sino una persona rescatada del pasado de Chispas que le traerá recuerdos muy amargos. La tragedia se desencadena con todos los tópicos del melodrama conjugado con el género policial, hasta que de repente en la escena final el espectador recibe la siguiente información: todo es mentira. En el plano de la imaginación ha sucedido una tragedia griega, con muerte, erotismo, truculencia; en el plano de la realidad Chispas sigue siendo el hombre de negocios que pronto asistirá a una reunión para continuar con su "trepidante" vida financiera. La diferencia respecto a las mentiras que convocan sus dramaturgos favoritos es que este engaño se produce exclusivamente en el plano de la imaginación, en el espacio más privado que posee el ser humano; y por tanto, no sufre consecuencias en el plano de la realidad: la realidad "real", según la terminología vargasllosiana, sigue intacta. No hay consecuencias, la voluntad de destapar las incongruencias de la vida del protagonista se disuelve en el flujo de conciencia, y el desenlace adquiere un tono ligero en el que advertimos que el autor tiene la intención de eliminar el carácter trágico de las obras que posee como fuentes. *Al pie del Támesis* tiene un humor socarrón, una parodia de los personajes que juegan constantemente a ser "quienes hubieran querido" creando escenas cómicas por lo absurdo del planteamiento frente a la realidad. El humor, el melodrama, el erotismo se estimulan en su mente, traducido en el teatro en la voz del actor, partiendo del eje del deseo: desvela en los parlamentos todo lo que quiere ser, lo que su deseo cumple únicamente en la imaginación.

Para Vargas Llosa, la táctica de Sherezada tiene su fin: contarse historias para civilizarse, contarse historias para soportar la realidad que nos aplasta, para seguir viviendo. La palabra que sostiene los cuentos ha devenido para este autor un instrumento cuasi mágico, precisamente la relaciona con el mito:

El Mundo así forjado, de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella [...] Si en ella otros seres humanos se reconocen, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, deja de serlo y pasa a ser realidad cierta, mito y símbolo en los que el lector reconoce, transustanciados, sus heridas y sus deseos (*La utopía arcaica* 103)

Así el rey sanguinario Sahrigar "es alguien al que los cuentos han transformado en un ser civil, sensible y soñador" (13). Civil es sinónimo de ciudadano, y no podemos olvidar que Sherezada significa "la hija de la ciudad". En el prólogo a *La señorita de Tacna*, Vargas Llosa insiste en que "para conocer lo que somos, como individuos y como pueblos, no tenemos otro recurso que salir de

nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en esas 'ficciones' que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros" (*Teatro* 15-16). La idea mítica alerta sobre la tesis de la obra de Henrik Ibsen: "la base de un grupo social es la 'mentira necesaria' o 'mentira vital', ya que los hombres no soportan la verdad por ser ésta destructiva" (Mauro, 101). Esta premisa, según la crítica Kaurina Mauro, es:

[...] reelaboración del mito del origen de las sociedades. Ficción, relato de un conflicto no datable en el tiempo, el mito engendra el lazo social y 'hace ser' a los sujetos nacidos de su seno. Intentar destruir el mito es intentar destruir la base de la sociedad y por lo tanto, a sus integrantes. Los hombres no soportan la verdad, simplemente porque detrás del mito no hay nada. El mito evita esta insoportable confrontación con el vacío. Ricœur (1977, 1995) caracteriza el mito como la palabra fundante que ordena las referencias de una comunidad y que posee un núcleo indecible. Constituye el relato de aquellos hechos sucedidos en un tiempo no datable, un tiempo perdido y que, por lo tanto, se transforma en un eterno presente (112).

El mito de los clásicos perdura en la obra vargasllosiana para rendir tributo a esa palabra vivificadora, la palabra que ronda continuamente en la conciencia y en el aire. La voz de Sherezada engatusa al rey y a sus lectores, el canto de las sirenas arrastra a los marineros, la música de Circe transforma a los hombres en cerdos, etc. Para él la revolución está en la palabra encantada. Ahora bien, la voluntad del deseo que consiguen tanto Odiseo como Sherezada gracias a sus palabras es asimismo una voluntad de poder. Ambos personajes se fijan un objetivo que logran a través del dominio que ejercen sus cuentos. La tarea de "civilizar" no surge sino de un mandato. El eje del deseo y el eje del poder se entrelazan en la literatura de todos los tiempos:

La esencia de la voluntad de poder es la misma esencia del querer: querer es voluntad de poder. El querer es la nota fundamental de todo lo real, "la esencia más íntima del ser", dice Nietzsche [...]. En Nietzsche el appetitus de la perceptio se metamorfosea en voluntad de poder. La ousía o entidad del ente, el sub-jectum se había transmutado en la Edad Moderna en "subjetividad" de la conciencia, pero esta subjetividad es ahora, con Nietzsche, cuando muestra su verdadero rostro, lo que en el fondo era: voluntad de querer, el querer del querer. "Querer —dice Nietzsche— es tanto como querer llegar a ser más fuerte, querer crecer, y además querer los medios" (Constante, 4).

Verdad y mentira son para Nietzsche "valores puestos por la voluntad de poder, y es ella quien debe poner las condiciones de mantenimiento y conservación de sí misma" (4-5). Vargas Llosa, poniendo de lado la hermenéutica nihilista del filósofo alemán,

aspira a que mediante su literatura se erija el poder de la verdad literaria, de la verdad humana que se transparenta en la ficción. En sus últimos ensayos proclama el deseo de que se logre que toda la sociedad pueda dotarse de cultura "para asegurar la libertad" (*Sables* 121). Cual Sherezada, se lanza al propósito de "civilizar" a través de la palabra:

La batalla será larga y difícil, sin duda, pero la perspectiva de lo que significaría el triunfo debería darnos fuerza moral y coraje para librarla; es decir, la posibilidad de un mundo en el que, como quería Lautréamont para la poesía, la cultura será por fin de todos, hecha por todos y para todos (*Sables* 194).

Sin embargo, hay que hacer una importante acotación a los límites de la batalla: el Odiseo de Vargas Llosa no se manifiesta ante un palacio, ni participa en un combate, como el de Homero. Odiseo cuenta a Penélope la historia de la *Odisea* en su espacio íntimo, en el dormitorio donde a veces es "la hora de los cuentos" y otras es "la hora del amor" (113). En este punto, percibimos cómo el autor peruano, aun transfigurándose en uno de los héroes más populares de la historia, sigue apostando por una batalla librada en el espacio privado, y no en la tribuna pública.

Tras perder las elecciones, Vargas Llosa reconoce haber sufrido un fuerte golpe de la vida. No obstante, aclara rápidamente su hijo Álvaro: "lo salvó la literatura", y continúa el padre: "La escritura es una venganza, un desquite de la vida" (*El País*). La literatura es un desquite de la vida frente a la decepción sufrida en la política, por la incapacidad que él observa a la hora de materializar su sueño libertario en Perú. Pero es precisamente el acto de "escribir" el que posee ese efecto catártico que nos proporciona también la tragedia, ese poder *exorcizante* de la palabra. Solo dos de los personajes vargasllosianos son escritores (o más bien escribidores) en su obra dramática, el resto son contadores de historias, relatores constantes de su propia visión del mundo. Vargas Llosa sí cumple con su voluntad de deseo a través de su escritura, creando personajes que viven la ficción como si fuera real, hasta el punto de convertirse en uno de ellos; pero los personajes no escriben sino hablan, muestran sus deseos más íntimos, aquello que el pudor, la moral y la religión ocultan. Entonces, ¿cuál es la vinculación de los personajes vargasllosianos con Sherezada u Odiseo? La sinceridad de sus palabras. Al igual que en *Tirant lo Blanc*, los personajes de estas obras reflejan todo como si fueran niños.

Todos los sentimientos que mueven a los personajes son verdaderos porque provienen del fondo mismo de la humanidad. No hay nada en ellos convencional ni artificioso. Son hombres que aman, odian, sufren, esperan, se exaltan y se seren. Tienen relámpagos de furor, crisis de lágrimas, accesos de desaliento, impacencias bruscas,

movimientos de piedad inaudita. No hay actitudes aprendidas ni deliberadas, ni vanas fanfarronerías, ni estoicismo, sino todas las debilidades de la naturaleza con sus manifestaciones nobles e inesperadas (Croiset, XI).

Las obras teatrales vargasllosianas destapan el disfraz, la máscara consentida. No disimulan sus impresiones, las dicen con toda simplicidad, aunque les aparece una máscara por encima de la otra en un juego infinito de capas. Los sentimientos se lucen más que las realidades.

En la versión vargasllosiana de la *Odisea*, deudora de la original, antes que Penélope se despierte del sueño, limpian, baldean y ordenan todo el palacio lleno de sangre y muerte:

hay que mirar sólo adelante [...] no queda rastro de la matanza. Todo aquel horror es ahora sólo materia de cuento. Algo para recordar a distancia, con la perspectiva y las palabras que vuelven inofensivo lo violento, bello lo feo y grato y divertido hasta lo más odioso y abominable (112).

Ahí reside el poder transformador de la palabra vargasllosiana. Vargas Llosa es consciente del poder de su palabra, pues sus maestros en el arte de narrar no son inocentes. La táctica dilatoria y el poder seductor de Sherezada son el motor de la literatura vargasllosiana, ejemplo de constante renovación y evolución, a tono con el mutable fluir de la vida. Tras recibir el Nobel confiesa:

mientras tenga ilusión y curiosidad y me funcione la cabeza, que de momento creo que me sigue funcionando. La vejez no me aterroriza mientras pueda seguir desplazándome. Me acerco a la muerte sin pensar en ella, sin temerla. Mientras trabajo me siento invulnerable (*El País*).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. "Mi amigo Don Quijote". *Umbral. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*. Año II, 3 (Agosto 2002): 143-147.
- Constante, Alberto. "Nietzsche: la invocación de la mentira". *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 41. (septiembre 2005): 1-7. Fecha de consulta: 05/03/2012: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/constante41.pdf
- Croiset, Mauricio (ed. Pról.). Homero. *La Odisea*. Barcelona: Editorial Iberia, 1960.
- Cruz, Juan. "La escritura es una venganza...un desquite de la vida" [Reportaje sobre el Nobel Vargas Llosa]. *El País* (24/10/2010). Fecha de consulta: 08/03/2012:http://elpais.com/diario/2010/10/24/eps/1287901615_850215.html
- Cusato, Domenico Antonio. *El teatro de Mario Vargas Llosa*. Messina: Andrea Lippolis Editore, 2007.
- García Gual, Carlos. Homero. *Odisea*. Madrid: Alianza, 2006.
- Hoyos, Luis Eduardo. "Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas". *Ideas y valores. Revista colombiana de filosofía*. Vol. 60 146 (agosto de 2011): 165 - 182.
- Lamas Crego, Santiago. "La fatal fascinación femenina". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* Vol. XIII 44 (1993): 58-61. Fecha de consulta: 08/03/2012:<http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1993/revista-44/10-la-fatal-fascinacion-femenina.pdf>
- Las mil y una noches* / Anónimo; [traducción directa y literal del árabe por J. C. Mardrús; versión castellana de Eugenio Sanz del Valle, Luis Aguirre Prado, Alfredo Domínguez; selección y notas de Luis Casanovas y Marqués]. Madrid: Everest, 1985.
- Mauro, Kaurina. "El pato salvaje, de David Amitín. Una puesta ineficaz". *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*. Osvaldo Pelletieri (Dir.). Buenos Aires: Galerna, 2006.
- Moner, Michael. *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de 'La tía Julia y el escribidor', suivi de, La especie humana no puede soportar demasiado la realidad: entrevista a Mario Vargas Llosa*. Toulouse: Institut d'Etudes Hispaniques, 1983.
- Vargas Llosa, Mario. *Teatro. Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- _____. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Santillana S.A., 2008.
- _____. *Odiseo y Penélope*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.
- _____. *Al pie del Támesis*. Lima: Alfaguara, 2008.
- _____. *Las mil noches y una noche*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- _____. *Sables y utopías*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.