

El sociograma de la mujer en tres obras dramáticas de Mario Vargas Llosa

(A propósito de La señorita de Tacna, Kathie y el hipopótamo y La Chunga)

José Ángel Vargas Vargas

Recibido: 13 – IX – 2011

Aprobado: 03 – X – 2011

Resumen

En este artículo se estudia el modo cómo se incorpora la mujer en la obra dramática de Mario Vargas Llosa, específicamente en *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *La Chunga* (1986). El objetivo principal es realizar un abordaje desde una perspectiva dialógica en la que es posible observar los diferentes roles actanciales que desempeña la mujer en el universo textual de estas obras y con ello determinar los elementos que intervienen en la construcción de un personaje heterogéneo. Teóricamente se parte de una concepción de la literatura como discurso social y de manera más concreta, de los postulados que sobre el sociograma se han efectuado desde la teoría sociocrítica y, más ampliamente, desde la sociología de la literatura. Estos fundamentos teóricos se complementan con los de la crítica literaria feminista y consecuentemente con el feminismo, que como corriente de pensamiento ha caracterizado la cultura en las últimas décadas.

Abstract

The Woman's Sociogram in Three Dramatic Plays by Mario Vargas Llosa (based on "La Señorita de Tacna, Kathie and the Hippopotamus and La Chunga")

This theme studies the way in which the woman in Mario Vargas Llosa's dramatic play is incorporated, in special "La Señorita de Tacna" (1981), "Kathie and the Hippopotamus" (1983), and "La Chunga" (1986). The main objective is to create a dialogic perspective in order to see all the roles developed by the woman in the textual universe of those plays, and also to determine the elements that interfere in the construction of a heterogeneous character. It starts from the conception of literature as a social discourse and from the postulates that have taken place in the sociology of literature. These theoretical aspects are complemented with both the feminist literary criticism and the feminism.

1. INTRODUCCIÓN

Mario Vargas Llosa es uno de los escritores latinoamericanos que ha tenido además de una vasta producción, un proceso de escritura que comprende varias décadas, el diálogo

con diferentes contextos y estéticas, un replanteamiento de tema genérico en literatura, la imbricación entre historia y literatura, así como la incursión en la narrativa, en el ensayo y en el drama. Igualmente, en

José Ángel Vargas Vargas. El sociograma de la mujer en tres obras dramáticas de Mario Vargas Llosa (A propósito de *La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*) *Comunicación*, 2011. Enero-Junio, año 32 / vol. 20, número 001. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 13-20. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Mario Vargas Llosa, sociograma, drama latinoamericano, literatura peruana, feminismo.

KEY WORDS:

Mario Vargas Llose, sociogram, Latin American drama, Peruvian literature, feminism.

el ámbito temático, y a lo largo de toda su trayectoria, se ha planteado múltiples temas como el militarismo, la prostitución, la civilización y la barbarie, la naturaleza y el amor. Todos ellos apuntan hacia una reflexión amplia sobre el ser humano y sobre la sociedad latinoamericana, en la que los diferentes contextos marcan modos particulares de ver y enfrentar la realidad.

A pesar de su incursión en varios géneros, no cabe duda que es en el campo de la novela donde Vargas Llosa ha podido navegar a plenitud y creado la mayor cantidad de sus obras. Pero, para efectos de esta investigación interesa su obra dramática, género en el cual el autor cuenta con una producción significativa en la que destacan las siguientes obras: *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996), *Odiseo y Penélope* (2007), *Al pie del Támesis* (2008) y *Las mil noches y una noche* (2009). En ellas el autor escudriña diferentes universos entre los que afloran asuntos como las relaciones familiares, la vida cotidiana, la situación socioeconómica, el honor, el juego, la mujer y el poder, principalmente. En esta ponencia se trata el tema de la

mujer, por cuanto permite una aproximación al modo cómo el autor lo ha ido reescribiendo y, sobre todo, cómo lo articula con las aspiraciones de una sociedad que lucha por ser más justa e igualitaria.

A modo de hipótesis, se pretende demostrar que la elaboración del sociograma de la mujer en las obras seleccionadas permite un abordaje complejo de los diferentes códigos que dan cuenta de un discurso social en el que la mujer ha sido víctima de las relaciones de poder y que, al mismo tiempo, esta puede liberarse de los diferentes condicionamientos ideológicos y asumirse como sujeto capaz de construir su propio camino.

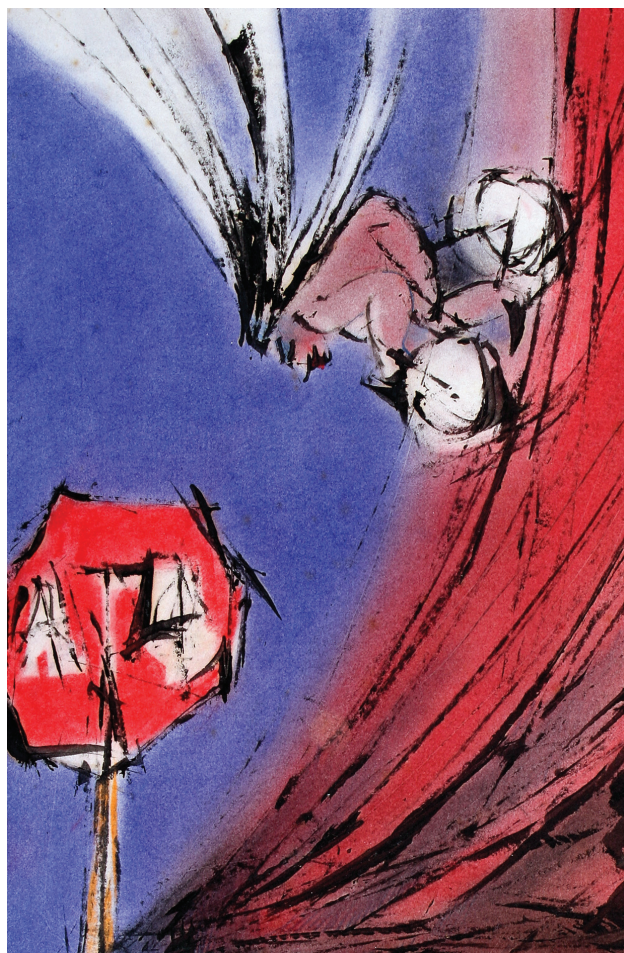
En un primer momento se presenta una breve fundamentación teórica en la que se ofrece una aproximación a la literatura como discurso social y se explica el modo como se entiende el concepto de sociograma, haciendo énfasis en las posibilidades semióticas de este. De inmediato se procede a realizar el análisis correspondiente y a puntualizar cada uno de los elementos constitutivos del sociograma de la mujer, para finalmente elaborar las conclusiones y presentar la bibliografía consultada.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

La obra dramática puede ser entendida como una producción cultural y literaria que se constituye en un espacio heterogéneo y “movedizo” al mismo tiempo, ya que en él tiene lugar una representación de lo social desde una perspectiva intersemiótica en la que la cultura es considerada como una serie de interacciones y subjetividades que se orientan hacia el descubrimiento del espesor textual (Barei y Boria, 2006: 69).

Esa serie de interrelaciones no se produce de manera espontánea sino que está regida por una codificación especial, por un orden retórico, cuya expresión fundamental se genera por medio del lenguaje metafórico que se convierte en un sistema modelizante de la realidad. Ello hace pensar que no se trata de un lenguaje neutro ni ingenuo y, por el contrario, recoge una intencionalidad y, mediante formas de semejanza, muestra la experiencia y la tradición que estructura el orden social. Para Barei y Boria:

Las metáforas circulan así en discursos sociales hegemónicos o contradiscursos de un tiempo histórico, un estado de cosas, un sistema de prácticas y un código de comunicación de diversas esferas de la cultura. La plurivalencia de la metáfora ideologizada, la lucha por la respuesta y la transformación de los sentidos deviene un aspecto fundamental para entender de qué modo opera el orden metafórico como lugar de registro de las articulaciones entre lo social y lo textual (2006:72).



Felo García. *Mujer con Alto* (Detalle). Foto: R. Rubí

Ese orden retórico que impone la metáfora está estrechamente vinculado con la concepción de literatura como forma discursiva, encargada de la representación y reelaboración de las distintas prácticas sociales, las que adquieren un modo de presencia específico en el texto. En otras palabras, existe un discurso social que pasa a formar parte del mundo de la ficción. Para Angenot y Robin (1991:53), ese discurso social es “lo que llega al oído del hombre en la sociedad” y conforma distintos fragmentos portadores de fuerzas en conflicto que conviven en un espacio y tiempo determinado.

El discurso social recoge, desde una perspectiva ideológica y cultural, aquellas “marcas de origen” o condensados de sentido que en el transcurso de la historia han ido formando clichés o, en términos más precisos, “una cierta memoria de la doxa”. El escritor no logra percibirlos conscientemente, ni hace explícitas las múltiples posibilidades de relaciones que contextualizan el texto literario, razón por la que no puede entenderse éste de un modo unívoco, sino, más bien, como revelador de múltiples sociogramas, que también pueden estudiarse como vectores semánticos conflictivos y como aglomerados de sentido (Angenot y Robin, 1991:56), en fin, como producción textual.

El sociograma, entonces, revela los procesos culturales que intervienen en el discurso social, de manera que apunta hacia la construcción de un sentido inestable y dinámico, a partir de los estereotipos o mitos que operan en la sociedad. Según Ortiz Gómez (2008), el sociograma constituye una “amalgama de representaciones de contornos y de amplitud variable” y puede referirse también a figuras arquetípicas o a mitos que operan en una determinada sociedad.

3. LA CONFIGURACIÓN DEL SOCIOGRAMA DE LA MUJER

De acuerdo con lo expuesto en el punto anterior, y para responder al objetivo de este artículo, conviene aclarar que el sociograma de la mujer en la obra dramática de Mario Vargas Llosa debe estudiarse a la luz de los diferentes modos cómo esta ha participado de la dinámica social e histórica y, sobre todo, a la forma como ha sido abordada desde el feminismo en las últimas décadas, el cual se sustenta en una posición política que pretende una ciudadanía democrática, según lo ha expresado Valcárcel (2011). Además, el feminismo, para Femenías (2007: 66), tradicionalmente se ha sustentado en la búsqueda de la igualdad, mientras que en los tiempos recientes, el enfoque se ha orientado hacia una exploración de la diferencia, como eje que articula el pensamiento posmoderno. En términos generales, el feminismo ha provocado una transformación social muy significativa mediante el cuestionamiento de los códigos

patriarcales que en el transcurso del tiempo han estructurado múltiples formas culturales.

En el plano puramente de la escritura, el feminismo ha generado acciones tendentes a la destrucción de estereotipos temáticos y a subvertir convenciones lingüísticas y sintácticas que limitaban la expresión de la experiencia femenina (Martínez, 2011). Lo anterior ha llevado también a la constitución de la mujer como sujeto del enunciado, con lo que pasa a ocupar una función protagónica, hecho que según Roffé (1995:14) le ha permitido crear una nueva identidad y, por lo tanto, posicionarse frente a la voz patriarcal que históricamente le ha marcado su mundo.

A continuación se presentan los distintos vectores semánticos desde los cuales Mario Vargas Llosa construye el sociograma de la mujer en sus obras dramáticas.

3.1. La mujer obediente a la tradición

Una de las formas en que Mario Vargas Llosa construye el sociograma de la mujer es presentando la realidad de esta en el transcurso de la historia de la cultura. A la mujer se le asocia con ciertos espacios y se le exigen determinados comportamientos, de manera que no altere el orden establecido y pueda comportarse conforme a las reglas morales establecidas por la sociedad patriarcal. En *La señorita de Tacna* la religión se convierte en un eje estructurante de la conducta de las mujeres, así, por ejemplo, Mamaé es fiel a la costumbre de asistir a la misa y de escucharla con máxima atención para no distraerse y para rezar con devoción y confesar sus pecados¹, pero además, la religión le impone un deber de asistir también a las novenas, los viacrucis de Semana Santa, las procesiones y hacerlo con plena devoción para no ofender a Dios (pp. 80-82).

Además de atender pasivamente lo que la tradición indique, la mujer también debe ser fiel al matrimonio y, sobre todo, resolver aquello que le indique su marido, o, en términos más amplios, el hombre. En *La Chunga*, Meche, uno de los personajes más particulares de esta obra, asume una actitud de plena obediencia y le confirma a Josefino que hará con gusto todo lo que él le solicite (p. 292), actitud que Josefino aprovecha obligándola incluso a mostrarle las piernas a la Chunga, todo en aras de evitar cualquier situación conflictiva: “Hazme caso. Para que tú y yo llevemos siempre la fiesta en paz, tienes que hacer lo que se te pida” (p. 285).

En *Kathie y el hipopótamo* las palabras de Juan tienden a ratificar la idea de que la mujer en el matrimonio debe admirar al marido, asunto que Kathie ve con dolor y, asumiendo una voz crítica, apunta que la rutina del matrimonio afecta sensiblemente a la mujer, y que en él el hombre se apaga y se transforma (p.174). Pero también hay una tendencia en esta misma obra a presentar a la

mujer desde su rol tradicional en el que se refuerzan y defienden valores asociados al honor y a la religión. Por ello, Kathie no cede ante la actitud provocativa y envolvente de Santiago, quien la califica de bella y exótica extranjera, y, por el contrario, le contesta de modo contundente:

KATHIE

Su generosidad me abrumba y me confunde, Monsieur. Pero no puedo aceptar los regalos de desconocidos. Soy una señora decente, católica, limeña, madre de familia. Yo no soy una de esas turistas gringas de cascos ligeros a las que usted está seguramente acostumbrado, Monsieur (p. 192).

Pese a lo anterior, Kathie asume un comportamiento ambiguo en el que se impone el cuestionamiento sobre el matrimonio, el cual se convierte en un obstáculo que trunca los proyectos de la mujer y la colma de trabajo, aburrimiento y preocupaciones (p.176)² y en el caso específico de *La señorita de Tacna* es el propio Belisario el que refiere una actitud firme de la mujer ante el matrimonio, al que prefiere rehuir:

BELISARIO

Y, ahora, que trato de imaginar tu juventud, no puedo: la viejecita ahuyenta siempre a esa joven que también fuiste. A pesar de tantos cuentos, sigo en la luna sobre la señorita. ¿Qué le pasó luego de quemar su vestido de novia y dejar plantado al oficial chileno? (p.90).

Tanto la religión como el matrimonio implican una actitud condicionante y obediente de la mujer, pero además, esta debe desenvolverse en espacios cerrados y ajenos al peligro, como la casa, dominio pleno del macho. Santiago, por ejemplo, reacciona contra Ana y la limita para que participe de ciertos temas indicándole que se ocupe de aquello para lo que nació, la casa (p.198), hecho que de por sí refleja un determinismo de la voz patriarcal. Pero además, de ese comportamiento del varón de asumirse como el que domina a la mujer, apoyado en tópicos de la doxa cultural, en *Kathie y el hipopótamo* se elabora una metáfora ancestral del amor, en la que se entiende que el macho, el varón, siempre pelea, por la hembra, por poseerla (p. 198). En la obra la realidad de los hipopótamos es transpuesta al ser humano, al hombre. Dos hipopótamos se pelean, luchan ferozmente por una hembra, la cual pasivamente espera el resultado de la pelea para saber cuál de los machos se queda con ella (p. 197).

3.2. El dictado de la voz masculina

La condición de mujer obediente se sostiene culturalmente en el dictado de la voz masculina, la que debe

definir las acciones de la mujer. Así, por ejemplo, en *La señorita de Tacna*, Belisario se encarga de ratificar “las virtudes” de la mujer, principalmente su fe, su sinceridad y verdad. Además, la mujer, desde el punto de vista del varón, no debe ser soberbia ni orgullosa (p.88).

En contraposición con esta actitud, el hombre se revela todopoderoso, con la posibilidad de decidir cualquier asunto sin que nadie medie ni lo determine. Esto se nota muy bien en el aspecto sexual y moral, ya que, por ejemplo, Juan se considera a sí mismo como el mejor hombre del mundo, asunto que a nivel textual es revertido por la voz femenina, por Kathie, quien en un tono humorístico y de burla lo expone ante los demás y lo considera un celoso, un incapaz de mantener relaciones amorosas estables y fieles (p. 146).

En *La Chunga* es interesante observar cómo se reafirma la voz masculina, mostrando un claro dominio sobre la mujer, la cual pasa a ser cosa poseída y de un valor principalmente material. Así se aprecia en el trato que hace Josefino con La Chunga, a quien le vende a Meche. Una vez cerrado el trato, Josefino manifiesta que no tiene ningún interés por ella, pues “La Meche me importa un pito. Mujer ida, mujer muerta. No ha nacido la hembra que me haga correr tras ella” (p. 300).

No obstante lo anterior, en la obra se presenta un desdoblamiento de la mujer que busca actuar como hombre, también dominante y posesiva. La Chunga no duda en obligar a Meche a que la considere su ama y, por lo tanto, ella su esclava. Y además, en el marco de una relación sensual y amorosa, la Chunga asume el rol actancial del amante y, al menos en un juego dramático, besa y acaricia a Meche, quien accede a desvestirse para ella. (p. 306)

Con este comportamiento se observa que La Chunga ha reaccionado de un modo complejo y contundente ante el dominio de la voz masculina, actitud que siempre mantiene al adquirir una plena independencia y asumir su posición propia ante la voz del otro, ya que no admite ningún juego ni gesto de duda o burla contra ella, tal y como se observa en el siguiente parlamento en que contesta tajantemente a Mono quien le ha insinuado asuntos sexuales:

MONO (*Haciendo ojitos y afeminando la voz*) ¿Y a ti también Chunguita?

LA CHUNGA. *Alto ahí, concha de tu madre. Yo estoy aquí para servir cervezas, no para ser hazmerreir de nadie ni oír groserías. Cuidadito Mono* (p. 272).

Especialmente con la Chunga emerge un nuevo comportamiento de la mujer en el que se nota su capacidad de respuesta ante la sujeción histórica y cultural de que ha sido objeto, ya que ella le marca simbólicamente una

pauta al mundo patriarcal, al mandato y al orden del varón, quien queda expuesto a la advertencia de que debe respetar y, por lo tanto, no incursionar en el mundo femenino.

3.3. La mujer como marimacho³

Ante la imagen cultural tradicional de la mujer, que debe ser muy femenina, sensible y amorosa, en *La Chunga* se reactiva semánticamente un dispositivo que tiende a desautorizarla según estas características: la mujer es un ser extraño, un marimacho que pierde la compostura, "los buenos modales" ante las damas. Los inconquistables son los que han procurado poner en evidencia este rasgo y Meche participa de este juego ficcional interrogando a La Chunga como se nota en el siguiente parlamento dramático:

LA CHUNGA
¿Cómo soy?

MECHE

Un poco dura, tal vez. Me imagino que tienes que serlo, para administrar un sitio así, con toda clase de tipos y borrachos. Pero no eres fea. Si te arreglaras un poco, se te vería atractiva, guapa. Les gustarías a los hombres.

LA CHUNGA

(Con una risita seca). No me interesa gustarles a los hombres. (Acercando a Meche la cara). En cambio a ti sí, ¿no es cierto? Es lo único que me interesa en la vida, ¿no? Arreglarte, pintarte, ponerte bonita. Marearlos, excitarlos. ¿No? (p. 291).

La Chunga de nuevo adopta una posición propia, no le interesa como la consideren ni organizar su vida pensando únicamente en los hombres, le preocupa una vida más auténtica. No es su propósito lucirles bella a los hombres y provocarlos sexualmente. Pero esta consideración de marimacho se desvanece en el texto y ella pasa a ser más bien alcahueta (p. 316) e indica que en realidad no le ha hecho el amor a Meche ya que su interés es más esencial y el valor de los tres mil soles que pagó por ella, lo hizo pensando en una verdadera relación humana y amorosa (p. 316).

Josefino es el personaje masculino que más enfatiza la condición de "marimacho" de La Chunga y con su discurso procura imponerse ante ella y mostrar todo su dominio sobre las mujeres. Le manifiesta que lo tiene hartado con "esas maneritas de dueña del mundo" y que a él ninguna mujer y "mucho menos una marimacho" lo va a tratar sobre el hombro (p. 357). Con sus palabras, Josefino pretende agredir y menospreciar a La Chunga, ya que al tratarla como marimacho la asocia a actitudes masculinas con lo que la degrada en su condición femenina. Para Raquel Platero (2009), el empleo de este concepto tiene la función de desestabilizar las categorías sexuales tradi-

cionales en un marco heteronormativo y por ello pone en duda el papel de la mujer en diferentes ámbitos, incluido el político, en el que se aprecia con mayor intensidad ese efecto negativo.

La Chunga no cede antes las presiones y artilugios que utiliza Josefino para dominarla o convencerla e incluso, le rechaza la propuesta que le hace de asociarse en un negocio para ganar mucho dinero, con lo cual asume una posición firme y evidencia que no se ha dejado amedrentar por los calificativos que le ha endosado:

LA CHUNGA

No nos haríamos ricos. Quizá ganaríamos más de lo que yo gano. Pero es seguro que yo saldría perdiendo. Tú me harías sentir, tarde o temprano, que eres el más fuerte, como ahorita. Y donde te discutiera, sacarías tu chaveta, tus puños, tus patadas. Terminarías ganando. Prefiero morirme pobre que hacerme rica contigo (p. 358).

3.4. La mujer rebelde y liberal

El panorama de sujeción al que se ha visto sometida la mujer se revierte en las obras estudiadas y las mujeres se presentan rebeldes y liberadas, buscando una autoconciencia de su rol en la sociedad y de su condición de sujetos individuales. En las obras estudiadas varios de los personajes femeninos muestran en distintos momentos una actitud orientada hacia la construcción de una posición propia, pero es La Chunga el personaje que con mayor vehemencia plantea la propuesta de un nuevo aprendizaje cultural para la mujer.

En *La Chunga*, y cómo expresión metafórica, se aprecia como la mujer siente miedo ante el trato del hombre quien la amenaza a tal grado que pone en riesgo su vida. Por ello, un cambio en su modo de actuar resulta urgente y requiere de un acto de posicionamiento ante el varón. Meche experimenta una ambigüedad de sentimientos ante el trato que recibe de Josefino y asume generalmente una actitud de sumisión, según lo expresa con sus propias palabras: "A veces, sin que le haya hecho nada, me hace arrodillar ante él, como si fuera un dios. Saca la chaveta y me la pasa por aquí. 'Agradéceme el estar viva', dice. 'Tú tienes la vida prestada, acuérdate siempre'" (p. 314).

Ante este tipo de actitud sumisa, emerge la voz de La Chunga para criticar radicalmente a las mujeres. Así, al referirse a Meche, la califica como tonta, especialmente cuando Meche le manifiesta que tiembla al recibir "los cariñitos" de Josefino. La Chunga le advierte sobre la necesidad de que la mujer tenga plena conciencia de con quién se relaciona y de quién se enamora. La considera tonta: "Como a todas las tontas a las que ese cachafo hizo ver estrellitas" (p. 280).

El calificativo de tonta, *La Chunga* lo intensifica indicando que las mujeres son idiotas porque se someten al hombre y se vuelven esclavas de este. Por esta razón fracasan en sus vidas. Así se expresa: “La mayoría lo son. Por eso les va como les va. Se dejan maltratar, se vuelven esclavas de sus hombres. ¿Para qué? Para que, cuando se cansen de ellas, las tiren a la basura como trapos sucios” (p. 292). También Lituma, un inconquistable enamorado de Meche, expone una severa crítica a Josefino⁴ quien disfruta al degradar a la mujer, la considera como un ser que no merece cariño, se aprovecha de ella y luego las “mete de putas” (p. 321). Nótese como *La Chunga* alerta a la mujer para que tenga una valoración diferente de su rol en la sociedad y se erija como ser humano digno y pleno, no cosificado ni reducido al orden del otro que solo desea mantener su poder ideológico. Incluso, *La Chunga* llega a calificar al hombre como un individuo corrupto y “sucio”, consumido únicamente por su condición sexual. Así se lo hace saber a Meche: “Por lo menos, lo que tenemos entre las piernas no nos vuelve, como a los hombres, unos demonios inmundos” (p. 341).

En *Ojos bonitos, cuadros feos* también se despliega una visión negativa de la mujer al ser calificada por el personaje masculino como imbécil, tal es el caso de Rubén quien afirma que Alicia se ha dejado engañar fácilmente por Eduardo, quien la hizo creer que era pintora y luego escribió una crítica para desautorizarla y ridiculizarla como tal (p. 515). Incluso, el mismo Eduardo posteriormente le atribuye características de histérica y loca por haber dejado de pintar a raíz de las críticas que él le realizó (pp. 527, 530). A pesar de esta posición, la obra sugiere que la libertad de cualquier persona, más allá de los condicionamientos de su sexo, se encuentra en el arte, en la capacidad de rebelarse y de crear diferentes mundos y participar en ellos, como ha sucedido con Alicia (p. 536).

Esta condición de mujer libre se logra en las obras de Vargas Llosa mediante la denuncia directa y mediante una actitud política cuestionadora del orden establecido, pero en el nivel escritural también se alcanza con el empleo de recursos retóricos como la ironía y el humor, los cuales llevan a un desenmascaramiento de las falsedades de la sociedad machista. Así, por ejemplo, cuando Santiago le insiste a Kathie que salgan juntos al cine o escuchar música, con el objetivo de conquistarla, ella acepta imponiéndole una condición:

KATHIE

Bueno, acepto. Pero con una condición.

SANTIAGO

La que tú digas.

KATHIE

Que salgamos con su esposa y sus hijitas. Y, ahora, me voy a estudiar, no quiero que me pongan malas notas. (p. 183).

Por lo señalado anteriormente, en este artículo no se comparte la afirmación de Luna Escudero (2008) para quien: “Las mujeres en las obras de teatro de Vargas Llosa poseen roles protagónicos y también son seres con vidas frustradas y ninguna de estas mujeres logra la felicidad”; lo que se ha mostrado hasta ahora pone en evidencia que ellas son el espacio para la denuncia y para la construcción de nuevos caminos para un mundo más justo.

4. CONCLUSIÓN

Previo a concluir, es pertinente subrayar que las obras estudiadas constituyen un universo ficcional en el que se establece el diálogo con el contexto histórico y cultural latinoamericano y, evidentemente, con las formas estereotipadas de la sociedad machista que sigue pugando por mantener su dominio sustentándolo en los mitos del honor, la virginidad, la maternidad y la fidelidad. A lo anterior se le adiciona la condición marginal en que vive la mujer, excluida de las esferas del poder y de la educación y, por lo tanto, expuesta a diferentes formas de explotación, tal como se lo revela Meche a *La Chunga* al autoexaminarse: “Si apenas sé leer, *Chunga*. ¿Dónde me darían trabajo? Sólo de sirvienta. ¿Mañana, tarde y noche barriendo, lavando, planchando la caca de los blanquitos de Piura?” (p. 347). Pero estas obras, además de establecer importantes relaciones de ambivalencia con la realidad histórica y cultural, también constituyen una serie de ejercicios metateatrales⁵ que permiten a los personajes expresar sus conflictos existenciales, y en ellos, a modo de una segunda mimesis, afloran los deseos, los recuerdos, las aspiraciones y las fantasías personales, en los que la condición de la mujer ocupa uno de los planos principales.

Es pertinente también enfatizar que, entre las múltiples facetas y posibilidades de expresión que tiene la mujer en la obra de Mario Vargas Llosa, sobresale la construcción de un personaje femenino capaz de interactuar y responder a la tradición y a aquellos condicionamientos que históricamente la han excluido de las diferentes esferas sociales. Es un personaje que se impone en su subjetividad, que construye su universo y que marca un nuevo modo de comunicarse con los otros actores sociales. Es un personaje dialógico que asume su lugar en el entramado social y ya no se encuentra dependiendo de otros, sino más bien, como lo apuntan Barei y Boria, cuando aluden a la teoría bajtiniana del dialogismo: “no se trata de un ser “con” ni un ser “para”, sino de un sujeto “y” otro” (2006: 84).

El sociograma de la mujer que se desprende de los textos estudiados revelan una conformación compleja de la mujer, cuyas funciones actanciales son múltiples: amante, madre, esposa, prostituta convertida en mercancía, trabajadora, artista, oprimida, rebelde, autosuficiente, solidaria y libre⁶. Pero también puede afirmarse, y como

parte del ejercicio creativo del autor, que la mujer es todo eso y es al mismo tiempo enigma y dueña de su propia intimidad, de su modo de ser y de sus aspiraciones, más allá de toda determinación social. Por ello las obras apuntan hacia la conciencia de una humanidad distinta en la que la libertad de la palabra, según lo ha expresado Valcárcel (2011), se constituye en una de las principales formas de resistencia y de búsqueda de un mundo más justo.

En las obras estudiadas, el logro de una sociedad justa depende fundamentalmente de una revisión de los grandes mitos y símbolos que han articulado la sociedad patriarcal y en ese sentido *Kathie y el hipopótamo* se encarga de derribar el poder ancestral conferido al hombre. Mediante la asociación metafórica hombre/animal, Santiago/hipopótamo, la obra interpela ese poder, el cual, referido al acto sexual de los hipopótamos, resulta imponente pues hace temblar la tierra. Kathie alude al estruendo de la cópula entre esos animales y, basada en el criterio de un científico holandés o alemán, señala que el hipopótamo es "una bestia rarísima" (p. 198). Por su parte, Ana se encarga de desenmascarar a Santiago al afirmarle que se parece a los hipopótamos:

SANTIAGO

¿En qué me parezco a los hipopótamos?

ANA

En apariencia tan seguro, tan fuerte, que cualquiera te creería capaz de comerte un tigre con garras y colmillos. ¡Pura pinta! En realidad, sólo mosquitas, escarabajos, mariposas, pajaritos" (p. 204)

Con este parlamento de Ana, el poder conferido al hombre, caracterizado por la fortaleza absoluta y por su condición de supermacho, se desvanece. La seguridad y el dominio quedan en el plano superficial y la máscara resulta rota ante la emergencia de rasgos que apuntan hacia la fragilidad, lo pequeño y lo débil. Se impone así una nueva lógica en la que según palabras del propio Vargas Llosa "cabe siempre la posibilidad de la relativa liberación, que es el recurso de la fantasía, el arbitrio humano por excelencia" (p. 258).

NOTAS

- 1 Mario Vargas Llosa. 2010. *Teatro. Obra reunida*. México, Santillana Ediciones Generales, p. 77. En las siguientes citas de la obra de este autor, sólo se indicará entre paréntesis el número de página, los demás datos corresponden a esta edición.
- 2 En *Ojos bonitos, cuadros feos*, la protagonista, Alicia, en su parlamento final expresa una posición radical contra el matrimonio, contra el rol de esposa y madre: "A mí la sola idea de ser la esposa y mamá modelo me deprimía, Rubén" (p. 549).
- 3 Para la Real Academia de la Lengua Española, marimacho es una voz coloquial que significa "Mujer que por su corpulencia y acciones parece hombre". Véase la vigésima segunda edición del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (2001)

- 4 Lituma constituye la inversión del personaje Josefino, por cuanto su relación con Meche se da en términos de aprecio, cariño y amor.
- 5 Para abordar de manera integral y específica el concepto de metateatro aplicado a la obra de Vargas Llosa, véase: Rivera Rodas, Óscar. 1992. *El metateatro y la dramática de Mario Vargas Llosa: hacia una poética del espectador*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- 6 El sociograma de la mujer en las obras estudiadas adquiere mayor complejidad si se considera la afirmación de Sara Rosell, para quien la Chunga se presenta como "una mujer asexuada de pocos amigos y de pocas palabras" (2000:56).
- 7 Una subversión del machismo, basada en el valor metafórico conferido a los animales, también la ha hecho la costarricense Dorelia Barahona en su narración "La espalda del león" que aparece publicada en *La Señorita Florencia y otros relatos* (2003).

BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, Marc y Robin, Regine. 1991. "La inscripción del discurso social en el texto literario", en Malcuzyński, Pierrette (Coordinadora). *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V. pp. 51-80.
- Barahona, Dorelia. 2003. *La Señorita Florencia y otros relatos*. San José, Costa Rica, Ediciones Perro Azul.
- Barei, Silvia y Boria, Adriana. 2006. "Territorios afines: sociocrítica y feminismo", en *Acta Poética* 27(1): 65-95.
- Elgue de Martini, Cristina. 2003. "La literatura como objeto social", en *Invenio*, Rosario, Argentina, vol. 6, número 11, pp. 9-20.
- Femenías, María Luisa. 2007. *El género del multiculturalismo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Janku, Zuzana. 2008. *Los personajes femeninos en la obra de Mario Vargas Llosa: Pantaleón y las visitadoras, La tía Julia y el escribidor y Travesías de la niña mala*.
- Luna Escudero, María Elvira. 2001/2002. "Las últimas obras de teatro de Mario Vargas Llosa", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Año VII, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- _____. 2008. "Poética de la nostalgia en *Tío Vania* (1899) de Antón Chéjov, *La señorita de Tacna* (1981) y *El loco de los balcones* (1993) de Mario Vargas Llosa", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Núm. 39, Año XIII.
- Martínez, Adelaida. 2011. "Feminismo y literatura en Latinoamérica", en <http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura-y-feminismo.html>. Consultado el 12 de junio de 2011.
- Ortiz Gómez, Octavio. 2008. "Lo inmediato. Estudios sobre cultura", en *Revista Electrónica Imágenes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Pérez Blanco, Lucrecio. 1986. "La Chunga de Mario Vargas Llosa entre la certera y desventurada obsesión", en *Anales de literatura hispanoamericana*, Núm. 15, Universidad Complutense de Madrid, pp. 199-210.
- Platero, Raquel (2009). "La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chichos, camioneras y otras disidentes". Ponencia presentada en *Jornadas Estatales Feministas de Granada*, España.
- Reverte Bernal, Concepción. 1998. "La problemática de la mujer en el teatro de Vargas Llosa", en *Estudios de la UCA ofrecidos a la*

memoria del Prof. B. Justel Calabozo, Universidad de Cádiz, pp. 409-420.

Rivera Rodas, Óscar. 1992. *El metateatro y la dramática de Mario Vargas Llosa: hacia una poética del espectador*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

Roffé, Reina. 1995. "Itinerario de una escritura: ¿Desde dónde escribimos las mujeres", en Mattalía, Sonia y Aleza Milagros (Editoras). *Mujeres: Escrituras y lenguajes*. Valencia, Universitat de Valencia.

Rosell, Sara. 2000. "Los rituales funerarios andinos y el espacio erótico en *La Chunga* de Mario Vargas Llosa", en *Latin American Theatre review*, Vol. 33, Núm. 2, pp. 53-64.

Valcárcel, Amelia. 2011. "¿El feminismo no tiene nada de que avergonzarse", en *La Nación*, San José, Costa Rica, 13 de marzo, p. 33 A.

Vargas Llosa, Mario. 2008. *Al pie del Támesis*. Madrid, Alfaguara.

_____. 2009. *Las mil noches y una noche*, México, Alfaguara.

_____. 2010. *Teatro. Obra reunida*. México, Santillana Ediciones Generales.