



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

María-Elvira Luna-Escudero-Alie

Literatura_courses@yahoo.com

Resumen: El tópico de la nostalgia es uno de los temas centrales del drama *Tío Vania*, de Antón Chéjov. Casi cien años después y en otra parte del mundo, Mario Vargas Llosa, en *La señorita de Tacna* y *El loco de los balcones*, configura sus tramas también alrededor del tema de la nostalgia; de las ilusiones perdidas, los sueños que no pudieron plasmarse en la realidad, los amores frustrados, la destrucción de la belleza.
Palabras clave: Chejov, Vargas Llosa, teatro

A Gabriel Escudero
Tineo, el entrañable tío
Galo, In Memoriam

Resumen: El tópico de la nostalgia es uno de los temas centrales del drama *Tío Vania*, de Antón Chéjov. Casi cien años después y en otra parte del mundo, Mario Vargas Llosa, en *La señorita de Tacna* y *El loco de los balcones*, configura sus tramas también alrededor del tema de la nostalgia, de las ilusiones perdidas, los sueños que no pudieron plasmarse en la realidad, los amores frustrados, la destrucción de la belleza.
Palabras clave: nostalgia-ilusiones perdidas-amores frustrados-destrucción de la belleza- Chéjov-Vargas Llosa.

A pesar de las muchas y diversas distancias: cronológica, geográfica, histórica, lingüística, y cultural entre el dramaturgo y cuentista ruso Antón Chéjov (1860-1904) y el novelista, cuentista, y dramaturgo peruano Mario Vargas Llosa (1936-), me propongo en este artículo señalar que existen influencias chejovianas importantes en la obra dramática de Vargas Llosa. Específicamente me referiré en estas líneas a *Tío Vania*, de Chéjov y a *La señorita de Tacna* y *El loco de los balcones*, de Vargas Llosa. Estas semejanzas entre los universos dramáticos de Chéjov y Vargas Llosa no sólo son patentes en cuanto a la temática, sino también en relación a la estructura de las obras dramáticas de ambos escritores. De hecho, me parece que se puede hablar de una influencia chejoviana en cuanto a la concepción dramática de Vargas Llosa, así como también de un marco filosófico común bajo el cual se teje la concepción dramática de ambos autores.

El teatro fue “el primer amor literario de Mario Vargas Llosa”, y su primera obra dramática: *La huída del Inca*, fue escrita en 1952, cuando MVLL tenía 16 años y cursaba el quinto año de secundaria-el último-en el Colegio Nacional de San Miguel, en Piura, en el norte del Perú.

La adolescencia de Vargas Llosa transcurrió en épocas cargadas de intensidad política y de dictaduras militares, que luego marcarían el rumbo ideológico de Vargas Llosa, y delinearían su clara entrega a la causa de la libertad individual y política. Sí, efectivamente, aquellas eran épocas de largas dictaduras en Latinoamérica; en el Perú, el general Manuel Odría, -en el poder desde 1948 hasta 1956- dirigía el destino del Perú, y una constelación de dictadores estaba también al mando en otros países

latinoamericanos: Fulgencio Batista gobernaba Cuba (de 1938 a 1959), Anastasio Somoza, Nicaragua (de 1937 a 1947, y entre 1950 a 1956), y Rafael Leonidas Trujillo, La República Dominicana, (de 1930 a 1961).

Vargas Llosa no sólo escribió *La huída del Inca*, obra de teatro en tres actos en la que ya se vislumbraba su pasión por la literatura, es decir que en 1952, MVLI: “ya era el que sería”, como habría dicho Borges, sino que el joven Vargas Llosa también seleccionó a los actores, repartió roles, y dirigió su obra. Walter Palacios Vines; un abogado y periodista peruano, y también ex-presidiario político de una cárcel de Lima fue además uno de los ex-alumnos del Colegio Nacional de San Miguel que actuó en *La huída del Inca*. Palacios recuerda esa experiencia dramática tan remota de una manera muy vívida, en una entrevista que Eduardo González Viaña le hiciera en 2004, desde la cárcel:

“[...] Recuerdo que en uno de los primeros ensayos, cuando me corresponde entrar en acción, empiezo muy circunspecto a pronunciar mi parlamento y Mario detiene el ensayo y me dice: no, no Walter, así no. Tú no eres un sacerdote, un personaje serio. Tú eres un chamán, un brujo, un hechicero, por eso tu actuación tiene que ser *farsesca*. Y él mismo comienza a caminar, a dar pequeños saltos gesticulando grotescamente. Eso no he podido olvidarlo hasta ahora. Todos aceptábamos y cumplíamos con disciplina sus indicaciones. La seriedad con la que nos dirigía, no alteraba nuestras relaciones de amistad.[...]” González Viaña, Eduardo: «Leyendo y recordando a Vargas Llosa en una cárcel del Perú. Conversación con Walter Palacios Vines, periodista y abogado», en *Ciberayllu* [en línea] 2 de marzo del 2005.

Lamentablemente esta obra de los años escolares de MVLI, que incluso obtuvo un premio por su mérito literario, (que consistió en un viaje a Lima) nunca se ha publicado, entre otras razones porque se extravió, o como se comenta en círculos literarios, el propio autor, perfeccionista como es, la “extravió”. El amor de Vargas Llosa por el teatro perdura hasta la actualidad. De hecho, en España, Perú, Chile, y Argentina, MVLI se ha subido recientemente a las tablas, participando en roles muy literarios. MVLI ha actuado con la actriz española Aitana Sánchez Gijón, y la peruana Vanesa Saba, y otras, y lo ha hecho nada menos que en el papel de Ulises u Odisea, leyendo textos de la literatura universal, escogidos por él. Además, entre los próximos proyectos de Vargas Llosa, está el de presentar otra obra para leer en el teatro como el proyecto Penélope y Odisea; pero esta vez será sobre Sherezade, de *Las mil y una noches*.

En mayo del presente año se acaba de publicar la última obra de teatro de Vargas Llosa titulada: *Al pie del Támesis*, dicha obra que también trata del tema de la memoria y de los juegos entre ficción y realidad, ha tenido su estreno mundial en Lima, a fines de marzo de 2008.

Aunque, como bien se sabe, Vargas Llosa, es mucho más conocido y celebrado como novelista, también escribe ensayos literarios, cuentos, artículos periodísticos, y obras de teatro. Cuenta hasta el momento con seis obras dramáticas (sin sumar a la lista *La huída del Inca*; pero sí la que se acaba de publicar: *Al pie del Támesis*).

La primera obra de teatro publicada de MVLI fue: *La señorita de Tacna* (1981), luego le siguieron: *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996), y recientemente: *Al pie del Támesis* (2008) que ya se está presentando en un teatro limeño.

Estas seis obras dramáticas de MVLI escritas entre 1980 y 2008, han sido representadas con éxito de crítica y de taquilla en diversos lugares del mundo. Conviene recalcar que MVLI no es un escritor al que se le pueda constreñir a un lugar geográfico, o explicar solamente de acuerdo al contexto latinoamericano, que por otro lado, no tiene mucha tradición dramática, si la comparamos con la tradición lírica, o la novelística. La obra de MVLI no tiene pues, puestos a colocar etiquetas, una patria determinada, ya que es bastante universal e intenta enriquecerse y aprehender de experiencias culturales diversas.

Como explica Verónica López Quesada en su excelente estudio Chéjov: “**El brillo perdido y la apatía existencial**”, Chéjov diseñó sus personajes de acuerdo al contexto político, histórico y la realidad social de su época. En efecto, la antigua clase aristocrática rusa estaba en decadencia a fines del siglo XIX, y estaba perdiendo terreno político y por lo tanto social y económico frente a la fuerza de la incipiente burguesía.

Estos cambios políticos y sociales darían paso más tarde, en 1917, a un cambio histórico más radical; a la Revolución Bolchevique. Ya para 1861 se había decretado en Rusia, en el reinado del zar Alejandro II, la abolición de la servidumbre. Los antiguos siervos, y los padres de Chéjov eran hijos de siervos, que eran los Mujiks se convirtieron en personas libres y por tanto debían trabajar por sí mismos. Así, estos Mujiks liberados fueron formando una baja clase burguesa que vivía en el campo y en los barrios obreros de las grandes ciudades como Moscú y San Petersburgo. La nobleza se va sintiendo amenazada por esta nueva clase social pujante forjada en base al trabajo y el sacrificio. El conflicto se plantea entonces frente a la clase aristócrata regida por la sangre, y la nueva clase burguesa basada en el trabajo.

Como buen observador de su realidad social, y por la circunstancia privilegiada que su trabajo como médico le permitía; es decir, por los viajes que hacía de aldea en aldea para curar a sus pacientes, Chéjov supo recoger en su escritura y en sus personajes esos importantes cambios sociales y políticos que ocurrían en su vasto país que paulatinamente se enfilaba hacia la industrialización y la modernidad.

Así como es difícil clasificar la obra de Vargas Llosa, así también lo es la de Chéjov, que es heredera del realismo social de sus antepasados literarios. Con respecto a la estructura de las obras dramáticas de Chéjov; las cuatro mayores: *La gaviota* (1896), *Tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904), consiste en una temática realista, dividida en 4 actos. Chéjov no utiliza la experimentación, y huye de lo subjetivo y del melodrama porque su intención es presentar a sus personajes de manera realista y verosímil. Chéjov presenta con éxito en sus dramas un mundo objetivo en cuanto a la temática, y de la forma no parece preocuparse demasiado. No es la forma lo que más le interesa sino más bien plasmar de manera fiel la realidad que observa en su expresión más cotidiana. La acción dramática en las obras de Chéjov, como también en las de Vargas Llosa, se reduce al mínimo, de acuerdo a muchos estudiosos. La trama se configura en base a diálogos simples y cotidianos, incluso banales en algunos casos.

Chéjov quería pintar la realidad con todos sus matices. En una carta a Suvorín en 1888 Chéjov escribió:

“El artista observa, elige, conjetura, combina....Usted tiene razón en exigir una actitud consciente del artista hacia su obra, pero mezcla dos ideas: la solución del problema y su correcta presentación. Sólo lo último es obligatorio para el artista”.

Chéjov, como también lo hace Vargas Llosa, presenta en sus obras una realidad y unas temáticas que incluyen problemas reales existenciales, éticos, sociales, etc, y deja al criterio del espectador encontrar las soluciones.

Las obras dramáticas de Chéjov, como las de Vargas Llosa expresan la imposibilidad del hombre moderno de actuar de acuerdo a sus deseos, ponen al descubierto la inercia moral del ser humano, sus sueños frustrados, y la falta de responsabilidad y entereza para tomar las riendas de su destino. Los personajes chejovianos se aburren en las casas de provincia como miembros de una aristocracia decadente que se sabe en vías de extinción. En la primera obra publicada de Vargas Llosa: "*La señorita de Tacna*" vemos claramente cómo la familia de la Mamaé va descendiendo de una clase media-alta a casi la indigencia; pero los prejuicios sociales que tenían contra las clases sociales y razas, consideradas por ellos inferiores, se mantienen intactos. Es importante resaltar también en cuanto a la estructura dramática de las obras de Chéjov que éstas están configuradas, como señala acertadamente Verónica López Quesada, de acuerdo a un principio básico: el conflicto entre un explotador y sus víctimas. Por ejemplo en: "*El jardín de los cerezos*", Madame Ranevskaya pierde su finca a manos de Lopahkín, que representa a la burguesía naciente. En: "*Las tres hermanas*", Natasha la esposa de Andreiv Prozorov, es la que como un cáncer invasor se va colocando en todos los espacios de la casa Prozorov para ir eliminando a todas sus cuñadas: Olga, Másha e Irina. Natasha logra echarlas fuera de su propia casa de provincia por su actitud vulgar, intransigente y agresiva que configura lo que Natasha es en realidad: una "nueva rica" muy insegura de su nuevo rol social.

Natasha también representa en la obra, a la naciente clase burguesa; pero en su caso quizás a lo peor de esta nueva clase; a la ambición desmedida y la falta de consideración y respeto por los demás, por los miembros de la clase decadente, que en el caso de "*Las tres hermanas*", son nada menos que los parientes políticos más cercanos de Natasha.

En "*La gaviota*", Trigorín es el destructor de la inocencia de Nina, así como Arkadina destruye las esperanzas y sueños de su propio hijo Kostantín Tréplej que termina suicidándose. En "*Tío Vania*" el regreso al campo de la bella y joven Elena y su esposo el profesor Serebriakov fuerza a los demás, a Sonia, y a Vania especialmente, a tomar conciencia de su miserable situación existencial.

Se considera que el teatro de Chéjov es un teatro casi desprovisto de acción dramática, ya que el tópico principal de sus obras es la vida cotidiana, la rutina. El mismo Chéjov dijo: "Los hombres comen, duermen, fuman y dicen banalidades y sin embargo se destruyen". También el teatro de MVLI ha sido caracterizado como desprovisto de acción dramática, aunque algunos importantes estudiosos de la dramática de MVLL, como la destacada académica y autora Bárbara Mujica, discrepan con esta aseveración radical.

Aquellos que dicen que el teatro vargallosiano no conlleva mucha acción dramática, consideran que se trata más bien de un teatro de tipo narrativo donde los personajes más que realizar acciones concretas, recuerdan, inventan historias, sueñan, especulan sobre acontecimientos ocurridos o por ocurrir cuyos hechos específicos desconocen.

Tanto en la obra dramática de Chéjov como en la de MVLI, el diálogo es crucial para caracterizar la idiosincrasia de los personajes, para determinar a qué clase social pertenecen, para conocer ciertos aspectos variados de la ambigua personalidad de estos interesantes personajes que son mucho más complejos de lo que parecen.

Y precisamente en relación a los personajes dramáticos me parece importante resaltar que tanto los de Chéjov como los de Vargas Llosa no son de ninguna manera arquetipos de héroes o villanos; personas buenas o malas sino al mismo tiempo buenas y malas, capaces de amar y de odiar al mismo tiempo, de ser felices y de sufrir a la vez..

Chéjov, y Vargas Llosa rechazan una visión maniquea del mundo donde el mal está enfrentado contra el bien, donde el mundo se explica por fuerzas externas opuestas. El bien y el mal para los personajes de Chéjov y para los de Vargas Llosa, se confunden en conflictos internos. Y cito a Chéjov:

“Se exige que el héroe y al heroína sean dramáticamente vigorosos. Pero en la vida la gente no se suicida, no se ahorca, no se enamora ni dice cosas geniales a cada minuto. Pasa la mayor parte del tiempo comiendo, bebiendo...o diciendo tonterías....La vida en la escena debe ser lo que es en realidad, y la gente, por lo tanto, debe andar naturalmente y no sobre zancos”.

Los personajes de Chéjov revelan de acuerdo a la caracterización que Chéjov les da, la profunda ambigüedad y complejidad del ser humano. Chéjov impide de alguna manera que los espectadores se identifiquen con los personajes que son las víctimas en sus obras porque les otorga también matices caricaturescos, y a los personajes opresores les da ciertas características que suavizan su maldad. Se puede decir lo mismo de los personajes de MVLI, no sólo los de sus dramas sino también los de sus novelas, nunca son arquetipos, sino personajes complejos y variados, multifacéticos, con cualidades positivas tanto como negativas y siempre rodeados de una aureola de ambigüedad.

La atmósfera es otro aspecto importante en la dramática de tanto Chéjov como en la de MVLI. Se podría decir que las obras son atmosféricas, es decir que la atmósfera, el clima de las historias es más importante que las acciones mismas. Esto no significa para nada que los personajes no estén muy bien configurados; precisamente sucede lo contrario; el clima atmosférico de las obras, ayuda a la configuración de los personajes; a esa característica de ambigüedad que los hace tan cercanos, tan humanos.

Ni el teatro de Chéjov ni el de MVLI siguen la regla clásica de las tres unidades de Aristóteles: unidad de tiempo, de acción y de espacio. En las obras de Chéjov hay varios espacios, y a través de los recuerdos hay mudas de tiempo, al igual que en las obras de MVLI. Las historias de MVLI no se pueden leer de manera lineal porque muchas de las historias se desarrollan en la mente de los personajes.

En cuanto a la temática es importante señalar que el proceso creativo y la concepción y destrucción de la belleza son preocupaciones muy grandes en todas las obras de teatro de MVLI especialmente en: “*La señorita de Tacna*”, en “*Kathie y el hipopótamo*”, en “*El loco de los balcones*”, en “*Ojos bonitos, cuadros feos*”, y un poco menos en “*La Chunga*”. Y con respecto a las obras de Chéjov, estas preocupaciones se hacen patentes especialmente en: “*La gaviota*”, y en “*Tío Vania*”, y algo menos en “*Las tres hermanas*” y en: “*El jardín de los cerezos*”.

El teatro de MVLI es, de acuerdo al mexicano Enrique Azúa Alatorre, aseveración que comparto; un “teatro total”; que busca dibujar un mundo completo, válido en sí mismo, y por ello, no es fácil llevar a los escenarios las obras de Vargas Llosa. [Azúa Alatorre, Enrique. **El teatro de Vargas Llosa: suma de una teoría literaria**. En: Forgues, Roland, Editor. *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Editorial Minerva, 2001.]

El clima de ambigüedad y las técnicas narrativas tan diversas y presentes en las novelas de MVLL, están reflejados también en su obra dramática.

Las obras de teatro de Vargas Llosa han sido consideradas por algunos críticos y especialistas en teatro, como ya he mencionado, como carentes de acción dramática. La carencia o apariencia de carencia de acción dramática, afirmación discutible, es una característica que las obras de MVLL compartirían con las de Antón Chéjov, y me parece que en todo caso, aun aceptando que casi no hubiera acción dramática en estas obras, no debe considerarse esto como una característica negativa.

Chéjov precisamente es el dramaturgo con el que, a mi modo de ver, y de acuerdo a declaraciones del propio Vargas Llosa, éste tendría más afinidades estéticas e incluso éticas, como he tratado de demostrar aquí y seguiré haciéndolo.

En las obras de teatro de Chéjov, (1860-1904) tales como *Platonov* (1881), *Tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1901), *El jardín de los cerezos* (1904), *Ivanov* (1887), *La Gaviota* (1896) se usa a menudo el sub-texto, y en la propuesta teatral de Chéjov, hay como indica el famoso autor y director de teatro peruano Alonso Alegría, una gran abundancia de propósitos inconscientes, y la consecuente falta de las normales acciones conscientes (vale decir, los propósitos que los personajes saben que quieren cumplir). El sub-texto es lo que verdaderamente está siendo dicho con las palabras que se escuchan. Ejemplo: “soñé contigo”, no está diciendo que el personaje soñó con él o ella sino que está enamorado(a).

El actor, director y productor ruso de teatro Konstantín Stanislavski, director del Teatro de Arte de Moscú logró en sus producciones de las obras de Chéjov, con su técnica de la acción indirecta, dibujar muy bien la ambigüedad y complejidad de los personajes chejovianos.

Aceptar que en las obras de teatro de Vargas Llosa (tanto como en las de Chéjov) no hay o parece no haber acción dramática, supone un reto, sobre todo si lo que nos proponemos es percibir cómo el teatro complementa la novelística de Vargas Llosa, y cómo desarrolla fuerzas dramáticas que los personajes novelísticos no poseen.

Tomemos el caso de los personajes femeninos, porque suelen ser ellos los verdaderos protagonistas de sus dramas, a diferencia de los personajes femeninos de la narrativa, en particular los anteriores a *Elogio de la madrastra* (1988).

Si la acción dramática no es lo más importante en las obras de teatro de MVLL, ni en las de Chéjov, la atmósfera de las escenas, el clima y el tono de la obra, sí lo son, como ya he mencionado. Para construir una atmósfera específica, desde luego que los diálogos son cruciales. En efecto, tanto Chéjov como Vargas Llosa se valen con singular destreza del uso de diálogos fragmentados, de silencios muy bien logrados cuando se trata de expresar falta de comunicación en la vida de sus personajes. Vargas Llosa es en su obra dramática como en sus cuentos y novelas, un maestro del diálogo. Gracias a la manera como Vargas Llosa dibuja a sus personajes a través de sus diálogos, tenemos una idea clara sobre la idiosincrasia de cada personaje, así como de su respectiva clase social.

El tema de los amores frustrados en las obras teatrales de Vargas Llosa es muy interesante en tanto se trata de una suerte de poética del fracaso que también se halla presente en sus novelas. En las obras de teatro, sin embargo, como los personajes femeninos son los protagónicos, esto le da al tópico del amor frustrado un giro muy especial, y nos trae a la memoria, como dijo hace poco y muy acertadamente, la académica Gwen Kirkpatrick, a la *Madame Bovary* de Flaubert, escritor tan admirado por MVLL.

En la penúltima obra de teatro publicada de Vargas Llosa: *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996), podría hablarse además de una influencia de Chéjov, de una de Arthur Miller (1915-2005). Y en *La Chunga* (1986), de MVLI, podríamos mencionar además de la influencia de Chéjov, una de Tennessee Williams (1911-1983), en cuanto al aspecto psicológico de los personajes y los diálogos que tienen Los Inconquistables de *La Chunga*.

Las 6 obras de teatro de MVLI, tratan el tema de la ficción dentro de la ficción, y por eso es que se puede hablar de un meta-teatro, como lo hace Oscar Rivera-Rodas en su libro: *El meta-teatro y la dramática de Vargas Llosa.- Hacia una poética del espectador* (1992). Rivera-Rodas analiza 3 de las 6 obras de MVLI, las 3 primeras: *La señorita....., Kathie y*, y *La Chunga*. Pero la reflexión sobre cómo se construye una obra de arte, y el tema de la ficción dentro de la ficción, se observa en las 6 obras de Vargas Llosa, porque es uno de los “demonios” personales que sigue asaltando a Vargas Llosa. En algunas novelas de MVLI hay también esta preocupación, por ejemplo en *La tía Julia y el escribidor, Los cuadernos de Don Rigoberto, Historia de Mayta, El Paraíso en la otra esquina*, etc.

Vargas Llosa escribe en el prólogo de *La señorita de Tacna* una reflexión sobre cómo surgen las ficciones que hace las veces de didascalía en la obra en la medida en que nos da pistas para leerla y verla en el escenario. Puesto que el propio autor aclara que su obra trata del tema de la ficción, y de esta manera se establece una relación del narrador con su público de complicidad, y podríamos señalar entonces acá, en cierta medida, también la influencia de Brecht, de su famosa técnica de ‘distanciamiento’.

El tema de los amores contrariados está presente en todas las relaciones humanas, muchas de ellas triangulares que aparecen en las seis obras de teatro de MVLI.

En *Kathie y el hipopótamo*, la protagonista contrata a Santiago Zavala (el héroe y anti-héroe de *Conversación en la Catedral*) para que escriba un libro de viajes por ella. En el recuento de sus aventuras, a las que Zavala les da una dimensión literaria con su imaginación, es posible observar que Kathie no está satisfecha con su vida y que no es feliz con su esposo, y que por ello, requiere de la ficción para huir de su monótona realidad cotidiana. Vemos en esta obra los efectos y el poder de la ficción en la vida de Kathie que se siente más contenta con los amores que Zavala le inventa en las aventuras que escribe, que con el esposo burgués que tiene en casa.

En uno de los viajes imaginarios de Kathie en su así llamada “buhardilla de París”. Santiago Zavala disfrazado en la ficción dentro de la ficción, de admirador, y potencial amante de la Kathie viajera, le dice lo siguiente:

Santiago: (Zalamero, envolvente, serpentino, girando como un trompo alrededor de Kathie, moviendo manos y ojos) “Pero quién habla de comprar nada, bella extranjera, quién piensa en el vil dinero, exótica extranjera venida del exótico reino del Perú. Todo lo que hay en esta tienda es tuyo. Escoge lo que quieras, llévatelo. ¡Es un homenaje a tu belleza!”

Y **Kathie** responde:

“ Su generosidad me abruma y me confunde monsieur. Pero no Puedo aceptar dinero 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.” (Vargas Llosa, Mario. Op. Cit. pp.191-192)

En *La Chunga*, hay una mujer muy fuerte que es la dueña de un bar y cuya sexualidad queda en el ámbito de la ambigüedad. Ella, La Chunga, parece enamorarse de la bella Meche, arquetipo de la sensualidad, y la acepta en alquiler a cambio de dinero para que los Inconquistables sigan bebiendo cerveza en su local hasta el amanecer. Es un misterio también lo que sucede entre la Chunga y Mechita; pero lo cierto es que ésta desaparece y de entonces en adelante, Los Inconquistables especularán sobre las posibles respuestas para la desaparición de Meche; ahí tenemos otra vez el tema de la ficción dentro de la ficción. Meche ama a su novio; pero su amor no es correspondido, otro Inconquistable ama a Meche; pero a ella no le interesa, y la Chunga parece haberse prendado de la belleza de la joven, que posiblemente no le corresponderá por no ser lesbiana, o quizás sí, este punto queda también dentro del ámbito de la ambigüedad. Hay cierta influencia de Artaud en esta obra, de acuerdo al crítico y director de teatro peruano Alonso Alegría, porque hay momentos donde la acción no verbal es muy importante, y también hay cierta crueldad (en el sentido que Artaud le da a este sustantivo).

La Chunga le repite a Meche que quien se enamora se vuelve débil y por eso ella prefiere reprimir sus sentimientos y no actuar con relación a sus atracciones. La Chunga quisiera que Meche entendiera que Josefino no está en realidad enamorado de ella y sólo planea usarla.

Y así le habla La Chunga a Mechita:

“Porque sé cuál será tu suerte. Ya te tiene en su puño, ya hace contigo lo que quiere. Comenzará por prestarte a uno de los inconquistables, una noche de éstas, en una borrachera. Y acabará por convencerte que putes, con el cuento de juntar plata para una casita, para irse de viaje, para casarse”. (MVLL, Op. Cit. pp.344-345).

En *El loco de los balcones*, el personaje principal es el profesor de italiano y de Historia del Arte: Aldo Brunelli que “se ha enamorado” de la ciudad de Lima a quien llama “ingrata”, por no corresponderle como él quisiera. También, desde otro ángulo de análisis es posible argüir que Lima es la protagonista de la obra. En todo caso, Ileana, la hija del profesor Brunelli, también un personaje importante, estuvo enamorada de un joven marxista con quien no se casó, y esta relación de amor frustrado es interesante en la obra también.

Y también en *Ojos bonitos, cuadros feos* hay el tema de la homosexualidad, como en *La Chunga*, y como en *Al pie del Támesis*, del arte, de la crítica sobre arte, y de hecho que hay ficción dentro de la ficción también, así como amores frustrados, pues Rubén ama a Alicia; pero ella sólo le tiene afecto. Alicia se suicida cuando descubre que sus cuadros no son aceptados por la crítica. Alicia le confiesa a su novio Rubén su falta de interés en el matrimonio y lo hace en una carta de despedida que le deja:

“[...] Pese a quererte, no me sentía con ánimos, con el espíritu que hace falta para tener una vida familiar, dirigir una casa, criar niños, ocuparme de mi marido, en fin, todas esas cosas que tú esperabas de mí. Todas esas cosas que te dará tu mujer cuando te cases. Yo sé que ese es el sueño de todas las chicas, que lo que más les asusta en la vida es quedarse para vestir santos, como dicen. A mí, en cambio, casarme no me hizo nunca ilusión; al contrario, el matrimonio me dio siempre espanto. [...] A mí, la sola idea de ser la esposa y la mamá modelo me deprimía, Rubén.” (MVLL. Op. Cit. pp.548-549).

En todas las obras de Vargas Llosa hay juegos con el tiempo, tal como en sus novelas, cajas chinas, diversas perspectivas narrativas, clima de ambigüedad, y mudas dialécticas.

Las mujeres de 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. Las mujeres de las obras de teatro de Chéjov, de las cuatro últimas que escribió, tampoco son felices ni logran conquistarse un lugar en el espinoso espacio del amor. Sólo consiguen alcanzar cierto grado de felicidad cuando se escapan del mundo cotidiano, de sus infaustas circunstancias y se refugian en el ámbito de la ficción, al que logran acceder a través de la nostalgia. Estamos hablando de meta-ficción; de ficción dentro de la ficción.

Es solamente dentro de este ámbito privilegiado de la meta-ficción que los personajes de Vargas Llosa, y valga decir que también los de Chéjov, logran consumir sus sueños y proyectos personales, al menos por ráfagas esporádicas de tiempo.

La dinámica familiar es otro elemento muy importante para comparar las obras de Chéjov con las de MVLI. Destaca en este tópico la relación entre las hermanas Prózorova y su cruel cuñada Natasha en la obra: "*Las tres hermanas*", y la relación entre el tío Vania, su sobrina Sonia, y el cuñado de Vania: Serebriakov que es el padre de Sonia y el esposo de la joven Elena de la cual todos (el médico Astrov, Vania, Serebriakov) están enamorados. Desde luego que la relación de amor y odio entre la famosa actriz Irina Arkadina y su hijo, un joven dramaturgo, Kostantín Tréplej, es de suma importancia ya que culminará con el suicidio de Kostantín. En las obras de MVLI, conviene destacar la relación familiar algo viciada existente en: "*La señorita Tacna*", entre la Mamaé y su prima Carmen y sobre todo el esposo de su prima: Pedro de quien Mamaé vivió secretamente enamorada. También es importante referirse a la interesante dinámica familiar en: "*El loco de los balcones*", entre el profesor Brunelli y su hija Ileana, esta relación de amor y odio casi termina con el suicidio de Brunelli.

Me parece que tanto la poética de Chéjov como la de MVLI puede explicarse bien tomando en cuenta como fondo el pensamiento existencialista. Obviamente en el caso de Chéjov pienso en la filosofía de Kierkegaard como posible influencia, y en el de MVLI en Jean Paul Sartre, Camus, Unamuno, posiblemente Heidegger, y Ortega y Gasset.

En las obras de Chéjov como en las de MVLI, los personajes sufren y se angustian, y sueñan con una vida mejor, con un mundo más de acuerdo con sus esperanzas y expectativas. Por ejemplo las hermanas Prózorova en la obra: "*Las tres hermanas*", sueñan e incluso basan su vida añorando con volver a vivir en Moscú, casi se podría decir que sobreviven sus días en el campo aferradas a la nostalgia por Moscú; ese espacio liberador donde están seguras que se encontrarán a sí mismas. Nunca consiguen esa vuelta a los orígenes; ese regreso al espacio de sus nostalgias, a Moscú. Sonia, en "*Tío Vania*", vive enamorada del doctor Astrov que ama a Elena. En: "*El jardín de los cerezos*", Madame Ranekaya desea mantener su casa-hacienda donde su hijo murió ahogado en el río; pero no es capaz de entender las maneras cómo podría en efecto conservar sus tierras, y al final las pierde en manos de la nueva clase social, la burguesía, representada por Lopákhin.

Otra semejanza importante, a mi modo de ver, en relación a la construcción de los universos dramáticos de estos dos grandes autores separados geográfica, cultural, lingüística, histórica y cronológicamente por tantos mares, es la ausencia de Dios.

Efectivamente, en los complejos mundos que construyen Chéjov y Vargas Llosa, no hay Dios. En sus universos no hay Dios de ningún tipo, ni tampoco la noción de que el ser humano se angustie o sea infeliz por esta carencia en su vida; por esa falta de aparente trascendencia espiritual.

Entre las diferencias que encuentro en relación a la dramática de Chéjov y la de MVLI con respecto a la temática o más bien a la escenografía vale destacar: la importancia del paisaje natural, la belleza del campo, la mención de lagos, árboles, ríos, animales, etc., en las obras de Chéjov, mientras que en MVLI es la ciudad la que cobra mucho más relevancia. En relación a la estructura es importante recalcar que las mudas temporales son mucho más radicales y contundentes en las obras dramáticas de MVLI. Y estas mudas temporales también determinan el espacio en la dramática de Vargas Llosa; pues cuando los personajes recuerdan y así se ubican en otro tiempo, el espacio en el que están es meramente mental. Cito como ejemplo sobre el espacio en la dramática vargallosiana, concretamente en *La señorita de Tacna*, unos párrafos del muy agudo libro de Domenico Antonio Curato, *El teatro de Mario Vargas Llosa* (2007):

“La dificultad de reconstruir plenamente la fábula hace intuir la complejidad de la cronología de la obra y la falta, al menos en el sentido tradicional, de una unidad de lugar y de acción. Por otra parte, lo que el autor ha querido transmitir no podría ser propuesto de modo lineal; una historia que en realidad se desarrolla sólo en la mente del único personaje que actúa en el plano temporal necesita desenvolverse libremente, como los pensamientos, en espacios y tiempos diferentes. Los planos temporales sobre los que se desarrolla la fábula son varios; sin embargo, dos de ellos pueden ser considerados principales: el del presente, en el que se encuentra el escritor Belisario, que es relativo a un día de 1980, y otro más antiguo, en el que se recupera el último día de la vida de Mamaé, transcurrido en una fecha imprecisa de los años cincuenta”. (p. 26-27)

La primera representación de *Tío Vania* (1899), una obra interpretada generalmente como tragicomedia, fue en 1900 y bajo la dirección del director, actor y teórico teatral Kostantín Stanislavski (1863-1938). *Tío Vania* tiene su antecedente en: “*Demonio de madera.*”, obra publicada muchos años antes que *Tío Vania*.

Los personajes más importantes de *Tío Vania*.

ALEXANDER VLADIMIROVICH SEREBRIAKOV, es un profesor retirado, casado en segundas nupcias con la bella y joven Elena Andreevna. Es malhumorado, egoísta y arrogante. Sus familiares creían que era una lumbrera en su área de especialidad; pero descubrirán que más bien era un fraude.

ELENA ANDREEVNA: Es una mujer hermosa y consciente de su belleza. Tiene 27 años, y es la segunda esposa de Serebriakov. Elena sentirá nostalgia por su belleza desperdiciada y por el tiempo perdido al lado de Serebriakov que no puede darle lo que ella quisiera y añora; un significado a su vida.

SOFÍA ALEXANDROVNA (SONIA) Hija del profesor Serebriakov y de su primera esposa. Es noble y poco agraciada. Trabaja aplicada y sacrificadamente en la hacienda, al lado de su tío Vania. Ama al Doctor Astrov sin ser correspondida, y ese amor frustrado le quema las entrañas.

IVÁN PETROVICH VOINITZKII (Tío Vania) Es el cuñado de Serebriakov. Admiraba a Serebriakov al punto de leer todas sus obras y de creerlo un genio, un gran intelectual. Por tanto prefirió vivir de manera austera con tal de apoyar económicamente con su trabajo en la hacienda, y el de su sobrina Sonia (hija de Serebriakov), a su cuñado Serebriakov.

MIJAIL LVOVICH ASTROV, es un médico que también siente un profundo aprecio por la naturaleza y en especial por los bosques. (Se ha comentado que Astrov sería una especie de alter-ego del propio Chéjov). Se ha enamorado de Elena, al igual que Vania.

Trama

La trama tiene lugar en la hacienda de Serebriakov que se mantiene gracias al trabajo eficiente y constante de Sonia y de su tío Vania. El profesor Serebriakov y su joven esposa Elena; la madrastra de Sonia, acaban de volver a la hacienda. La madre de Vania y abuela de Sonia, junto a Teleguin, acompañan normalmente a Sonia y al tío Vania. El trabajo dedicado y arduo de Sonia y del tío Vania tiene como meta apoyar al profesor Serebriakov en su labor intelectual, para que éste solamente se dedique a escribir sin preocuparse por cosas prosaicas como el sustento económico. El tío Vania y la hija de Serebriakov: Sonia, trabajan incansablemente para que Serebriakov pueda vivir una vida holgada y pueda dedicarse a escribir sus artículos y libros de arte. El tío Vania se dará cuenta que Serebriakov no era el genio o la lumbrera intelectual que ellos creían que era y esto le producirá una profunda depresión. Vania se percatará con horror de que sus esfuerzos fueron vanos y que malgastó el tiempo de su vida para que otro que él creía más talentoso, pudiera triunfar en su empresa intelectual. Es decir que Vania comprenderá que Serebriakov no era mejor ni más talentoso que él, y que de nada había valido sacrificar su vida por alguien que no sólo carecía de talento real sino que además era un ser humano muy egoísta y ruin. La vida de Vania queda transfigurada al enfrentarse a su propia verdad; a su propia nada: Vania había apostado al vacío, y naturalmente, salió perdiendo. Serebriakov es en efecto, un profesor retirado, que escribe artículos de arte, lo cual encantaba a Voinitzkii (el tío Vania), por lo que éste se condena a trabajar indirectamente para él de por vida. Pero cuando llega a la hacienda Serebriakov, se percata de que éste es un verdadero fracasado; un ser absorto en sí mismo, acostumbrado a vivir para sí y no ser considerado, ni menos agradecido con nadie, lo que le produce a Vania una gran desolación, pues siente que su vida está acabada. Y en efecto, Vania tratará de poner en la práctica, de trasladar en la realidad su espíritu derruido: intentará asesinar a Serebriakov y suicidarse también.

Los ánimos se crispan especialmente cuando a Serebriakov se le ocurre vender la Hacienda para comprar un hotelito veraniego para vivir con su esposa, que no lo ama pero acepta su infortunado destino, cual penitencia por su candidez y quizás frivolidad.

El tío Vania toma tal propuesta como una afrenta, recriminándole a su cuñado de no haber colocado ni a Sonia ni al propio Vania en esa ecuación financiera que cambiará sus destinos en forma radical. Vania le reclama furioso su falta de consideración, le pide respuestas puntuales: ¿dónde iban a vivir él, su madre y Sonia?, le recuerda a su cuñado que la hacienda surgió de la dote que le dieron a la primera esposa de Serebriakov, la hermana de Vania, y que restrega que incluso él, el propio Vania, había aportado de su propio capital y saldado las cuentas, las muchas deudas que tenía la Hacienda, amén de su trabajo por más de veinticinco años.

La discusión acaba con un Vania furioso que intenta dispararle dos veces a su cuñado, pero que falla, y que planeará, robándose medicinas de Astrov, suicidarse infructuosamente también.

Otro aspecto importante de la obra, es Sonia, quién está enamorada del Doctor Astrov, pero que sabe que éste la rechaza, pues Astrov ama a Elena, la esposa del Profesor, quién lo rechaza a su vez. En el último acto Astrov le pide a Vania que le devuelva su morfina, que si quiere suicidarse se pegue tiros en el bosque. El profesor y su esposa se van de la hacienda, el doctor Astrov se niega cortésmente a regresar a ella, donde se quedarán Sonia y Vania, quienes prometieron cumplir puntualmente con la renta al profesor “como antes”, pese a los niveles de violencia y de desilusión a los que habían llegado; pese a que la muerte les había tocado a la puerta.

Tema

Tío Vania tiene, en mi opinión, como tema central, el de la nostalgia; esa especie de cansancio vital, esa conciencia de “vida gastada” y por tanto la necesidad de añorar posibilidades mejores. Esto puede observarse a través de la visión de los personajes y de sus respectivas miserias existenciales.

Elena se instala en la nostalgia por esa vida que había soñado alcanzar al sacrificar su belleza y juventud junto a un hombre mayor, al que ella respeta o respetaba ; pero al que no ama ni se siente atraída por él. Elena creía que su marido era sabio y talentoso, pero luego comprueba que estaba muy equivocada. Vania tiene nostalgia por una vida donde sus talentos fueran reconocidos y valorados, y como esto no ocurrió, él sacrificó su vida y sus sueños por el bien común, por decirlo así; para ayudar a que el talento y supuesta sabiduría de su cuñado Serebriakov tuvieran posibilidad de expandirse y florecer. El doctor Astrov también sueña con un mundo perfecto donde la naturaleza sea valorada, donde el ser humano comulgue con su entorno natural y lo respete profundamente. Astrov siente nostalgia por el paraíso sibarita, idílico y bucólico, donde rodeado de belleza y de paz, su amor por la muy hermosa Elena sea correspondido.

Y la buena y abnegada Sonia siente también nostalgia por esa belleza que no le fue otorgada, por la hermosura negada, por su juventud desperdiciada, por ese amor hacia Astrov que nunca será recíproco.

En palabras del propio Mario Vargas Llosa, he aquí la génesis de su primera obra teatral publicada: *La señorita de Tacna*:

“[...] Pero, desde mediados de los años setenta comenzó a rondarme la idea de escribir una historia sobre una tía abuela mía, la Mamaé (la mamá Elvira), que vivió más de cien años, un personaje muy querido en la familia y sobre cuya juventud, en Tacna, circulaban toda clase de leyendas, entre ellas que por alguna terrible razón dejó plantado a su novio, un oficial chileno, el día de la boda y decidió quedarse solterona para siempre. Desde el primer momento tuve la seguridad de que aquella historia no debería ser una novela sino una obra de teatro. Muchas veces me he preguntado en qué se basaba semejante convicción. ¿Acaso en que, a diferencia de otros personajes que me sirvieron para las novelas, casi siempre borrosos, unas sombras furtivas, a éste mi memoria lo conservaba con gran nitidez, sus rasgos, sus ademanes, su voz, esa figurita entre tierna y patética que se arrastraba por la casa de los abuelos prendida a una sillita? Tal vez la precisión visual que tenía del modelo que inspiraba al personaje me indujo a dar una forma teatral a *La señorita de Tacna*. Sin embargo, no creo que fuera la única razón. Más que su visualidad, lo que me parece distinguir sobre todo a las ficciones representadas es que éstas tienden a ser más intensas y las leídas más extensas, pues las primeras exigen siempre una condensación y una síntesis, algo que a las segundas, propensas a proliferar y prolongarse en el tiempo, más bien las

perjudica.[...]" [El viaje de Odiseo, por Mario Vargas Llosa, marzo 2007.
Revista virtual Letras Libres.]

En *La señorita de Tacna*, la trama de la historia se estructura tomando en cuenta el trasfondo histórico de la Guerra con Chile, la Mamaé, o Mamá Elvira, es la protagonista de la obra la que a través de la memoria recupera su juventud y sus amores malogrados por la lujuria de su pareja (y su propia intransigencia, quizás, y por ser “una muñequita de mírame y no me toques”).

En *La señorita de Tacna*, de MVLI, el sobrino Belisario, sobrino-nieto de la Mamaé; la señorita de Tacna, y estudiante de abogacía para satisfacer a sus padres; pero escritor por vocación propia, quiere escribir una historia de amor sobre la Mamaé; su tía- abuela. En el proceso de recoger la información pertinente para su novela de amor, Belisario va descubriendo muchas cosas interesantes y poco a poco, *La señorita de Tacna* se va estructurando como una obra dramática meta-teatral en la que se reflexiona sobre cómo se crean las historias, de qué manera surge la ficción, qué factores intervienen para concebir una ficción, qué permite que la ficción sea de una manera o de otra, etc.

La Mamaé vivirá en la nostalgia por dos amores imposibles que le marcaron la vida: el de ese oficial chileno con el que estaba comprometida en matrimonio; y el amor platónico que sentirá por Pedro, el esposo de su prima Carmen. Mamaé iba a casarse con el apuesto oficial chileno Joaquín; pero este le fue infiel con Carlota, razón por la que Mamaé canceló su promesa matrimonial y prefirió: “quedarse a vestir santos”. Esta decisión radical que le destrozó el alma no es óbice para que Mamaé cuando sueña despierta, y en sus fantasías más recónditas, piense en Joaquín con un halo nostálgico.

La amante del novio de la joven Mamaé, Doña Carlota, una mujer casada, con hijos y aparentemente respetable, se atreve a contarle a Mamaé la verdad de sus amoríos ilícitos con Joaquín, el novio chileno de la joven novia. Carlota, la amante desvergonzada le habla así a Mamaé en la víspera de su matrimonio con Joaquín:

“He venido a decirte que Joaquín no te quiere. Que me quiere a mí. Aunque seas más joven. ¡Aunque seas virgencita y soltera! A él no le gustan las miniaturas de filigrana que quiebra el viento. A él le gusto yo. Porque yo sé algo que tú y las señoritas como tú no aprenderán nunca. Yo sé amar. Sé lo que es la pasión. Sé dar y recibir placer. Sí, eso que para ti es una mala palabra: placer”. (Vargas Llosa, Mario. Obra Reunida de Teatro, Ed. Alfaguara. Madrid: 2001, p.47)

La vida de Mamaé da un gran giro frente a esta desdichada revelación que le rompe su hoja de ruta existencial. No se casa con Joaquín y se queda a vivir con su prima, la abuela Carmen, casada con Pedro, el abuelo Pedro. Mamaé vivirá enamorada platónicamente de Pedro, alternando sus recuerdos juveniles por el amor que dejó al pie del altar, por ese esposo chileno que no pudo ser, con los pensamientos y sueños a veces pecaminosos, según se confiesa al sacerdote, que Mamaé tiene en relación a su amor platónico; el marido de su prima. Mamaé vive entonces, inmersa en la nostalgia porque sus sueños fueron deshechos y estropeados por factores externos a ella misma; y no logrará excepto en sus propias ficciones, alcanzar esa felicidad sensual y existencial que busca. Su circunstancia de “muñequita de mírame y no me toques” y su clase social privilegiada le impiden dar rienda suelta a sus deseos e impulsos, y por lo tanto aunque su propia vida está en juego, decide no sin dignidad y estoicismo, enterrarse en vida y vivir una existencia casi monacal. Sólo su amor prohibido y por eso platónico, por Pedro, el marido de su prima y sus castos; pero ardientes recuerdos de juventud antes de la revelación de Carlota, le permitirán aceptar su condición de enterrada en vida.

En: *El loco de los balcones*, el profesor de arte, Aldo Brunelli vive sumido en la nostalgia por esa Lima de sus amores, por la belleza perdida de la Lima colonial cuyos hermosos balcones se caen a pedazos junto con su historia. Ileana, la hija de Brunelli, siente nostalgia por la vida que hubiera querido tener, si su padre no la hubiera “condenado” a cazar balcones derruidos e intentar salvarlos. Ileana también siente nostalgia por el amor que no pudo ser al lado de Huamani de quien estaba enamorada.

La ficción dentro de la ficción está presente en esta obra emblemática cuando el profesor y los Cruzados (los que están a cargo de recuperar, salvar y restaurar los balcones destrozados), y también Ileana, imaginan las vidas anteriores de los balcones coloniales que intentan salvar de la destrucción que en aras de la técnica, la modernidad, y el progreso, el ingeniero Cánepa y compañía pretenden hacer para modernizar la ciudad de Lima. Encuentro influencias de Chéjov en esta obra también, sobre todo en los parlamentos poblados de ironía de Ileana, y desde luego considero que se podrían trazar paralelos entre Aldo Brunelli y la misma Ileana, con los personajes de Chéjov: el tío Vania y su sobrina Sonia, y las tres hermanas Prozorova: Olga, Marsha e Irina.

También hay, de alguna manera, cierta influencia de Brecht porque se exponen en forma clara ideas marxistas en los parlamentos de Huamani, y porque se discuten proyectos socialistas, y cómo mejorar el país. Hay también una gran reflexión sobre lo que es el arte en general, y de esta manera podemos comparar también *El loco de los balcones*, y *Ojos bonitos, cuadros feos*, con *La gaviota*, de Chéjov.

El siguiente diálogo entre el Profesor Brunelli y su hija Ileana revela la frustración de ésta frente a la vida y frente al amor:

Profesor Brunelli: “¿Estabas enamorada de Huamani, entonces?”

Ileana: Sí. Estaba enamorada de él.

Profesor Brunelli: Yo no te prohibí que te fueras con él.

Ileana: Tú nunca me has prohibido nada papá. Te reprocho también eso: tu bondad. Ella me ató a ti más que la carta que me escribió mi mamá pidiéndome que te cuidara. Si no hubieras sido tan bondadoso, estaría ahora con Teófilo.

Profesor Brunelli: Tu vida con él hubiera sido...

Ileana: ¿Sacrificada? Tal vez. Pero no me habría dejado en la boca el sabor de tiempo malgastado que ahora tengo.

Profesor Brunelli: Te vas a casar con alguien que vale muchísimo más, Ileana.

Ileana: Te reprocho el tener que casarme con Diego para escapar de aquí.” (MVLL, Op. Cit. p. 468).

Cuando Brunelli se percató que su hija Ileana había sufrido por su culpa, y que sólo por lástima y por responsabilidad filial lo había secundado en su empresa quijotesca de rescatar balcones coloniales, y cuando este proyecto cultural y humanitario fracasa, apuesta al suicidio como la única salida para resolver su entelequia. Al igual que en el caso del tío Vania, el suicidio no consumado de Brunelli será otro fracaso más para su larga lista de frustraciones y sinsabores

existenciales. Un borrachito que representa al hombre-masa y a Sancho Panza, en *El loco de los balcones*, salvará a Brunelli a través del humor y la solidaridad, de la melancolía y le permitirá seguir adelante con sus sueños.

En el caso del tío Vania, la dinámica de la vida con su secuela de responsabilidades y la solidaridad de su sobrina Sonia, otro personaje desdichado, le permitirán al tío Vania seguir existiendo; pero desprovisto de sueños y de proyectos. El tío Vania y Sonia existirán a pesar de ellos mismos, y existirán para completar la vida de los otros, para ayudar a los demás.

La nostalgia es pues a mi modo de ver, el eje principal a través del cual se articulan los demás temas que nos presentan: *Tío Vania*, de Chéjov, y *La señorita de Tacna*, y *El loco de los balcones*, de Vargas Llosa. La nostalgia es también, desde mi perspectiva, la base de la atmósfera de las tres obras mencionadas; el común denominador a partir del cual se dibujan y configuran los personajes en toda su complejidad y ambigüedad existencial.

Bibliografía consultada

Alegría, Alonso. Comunicaciones vía correo electrónico (e-mail)-Diciembre-2006.

Boland Oseguera, and Roy C., Enkvist, Inger, eds. 70 años Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa, Volumen I. Victoria, Australia:Antípodas, 2006.

Chekhov, Anton. The Plays of Anton Chekhov. Trans. Paul Schmidt. New York: Harper Perennial, 1998.

Cusato, Domenico Antonio. El teatro de Mario Vargas Llosa. Messina, Italia: Andrea Lippolis Editore, 2007.

Forgues, Roland, Editor. Mario Vargas Llosa escritor, ensayista, ciudadano y político. Lima: Editorial Minerva, 2001.

González Viaña, Eduardo: "Leyendo y recordando a Vargas Llosa en una cárcel del Perú. Conversación con Walter Palacios Vines, periodista y abogado", en Ciberayllu [en línea] 2 de marzo del 2005. http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/EGV_WalterPalacios.html.

Kristal, Efraín. Temptation Of The Word: The Novels Of Mario Vargas Llosa. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

López Quesada, Verónica. Chéjov: El brillo perdido y la apatía existencial. Revista virtual: Teatro al margen. <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/teatro/chejov/>

Luna-Escudero-Alie, María-Elvira. Las últimas obras de teatro de Mario Vargas Llosa, en Espéculo [en línea]. No. 19, Noviembre-2001-Febrero 2002 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/varteat.html>

Rivera-Rodas, Oscar. El Metateatro y la Dramática de Vargas Llosa, Hacia una Poética del Espectador. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1992.

Vargas Llosa, Mario. Obra Reunida Teatro. Madrid: Alfaguara, 2001.

Vargas Llosa, Mario. El viaje de Odisea. Revista virtual Letras Libres, marzo 2007. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11912>

© *María-Elvira Luna-Escudero-Alie* 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario