

Domenico Antonio Cusato

***Kathie y el hipopótamo* de Mario Vargas Llosa**

Introducción

Pocos son los estudios sobre la producción teatral de Mario Vargas Llosa, ya que la mayoría de los críticos considera este género como una ocupación marginal del escritor peruano. Sin embargo, el mismo escritor opina que:

Si en la Lima de los años cincuenta, donde comencé a escribir, hubiera habido un movimiento teatral, es probable que, en vez de novelista, hubiera sido dramaturgo. Porque el teatro fue mi primer amor [...]¹.

Las piezas de nuestro autor no son menos interesantes que sus obras narrativas, puesto que ponen de relieve su concepción sobre qué es y cómo se debe construir un texto literario.

Ya en el prólogo a su primera obra teatral publicada, *La señorita de Tacna*², el autor señalaba que, según su parecer, había que considerar como motivo fundamental de ese drama el acto de la creación literaria, es decir: «cómo y por qué nacen las historias»³.

Sobre las razones (*por qué*) que inducen a los hombres a contar y a contarse historias, el autor alega una serie de motivos: de esta forma, luchan «contra la muerte y el fracaso», adquieren «cierta ilusión de permanencia y desagravio», y además recuperan, «dentro de un sistema que la memoria estructura con ayuda de la fantasía, ese pasado que cuando era experiencia vivida tenía el semblante del caos»⁴. Las historias sirven también para conocerse mejor a sí mismos, ora como individuos ora como pueblo: saliendo fuera de nosotros, a través de la memoria y de

1 Mario Vargas Llosa, «Prologo» a Idem, *Teatro. Obra reunida*, Madrid, Alfaguara, 2001. La consideración arriba citada está tomada de la edición publicada por la misma editorial en el año 2006, pág. 9. Esta misma edición, como se recordará más adelante, es la utilizada para el análisis de las piezas teatrales en el presente estudio: en las notas, se señalarán sólo el título del drama y la página correspondiente al paso citado.

2 Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981. *La señorita de Tacna*, en realidad, no es la primera obra teatral compuesta por Mario Vargas Llosa. Al parecer (aunque no haya quedado huella de tal escrito), ya en 1952, a los dieciséis años, el autor había representado una pieza titulada *La huida del hinca*. Cfr. José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 25 (nota 12).

3 Mario Vargas Llosa, «La mentiras verdaderas», introducción a Idem, *La señorita de Tacna*, pág. 15.

4 *Ibidem*.

la imaginación somos proyectados en las «ficciones» en las que, paradójicamente, somos algo parecido y diferente a nosotros mismos. Según el escritor: «La ficción es el hombre “completo”, en su verdad y en su mentira confundidas»⁵.

Con respecto a este último punto, al contrario de las novelas, donde trata de representar de forma verídica la realidad cotidiana, en sus dramas Mario Vargas Llosa remarca que «El teatro no es la vida, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción»⁶. Por tal motivo, por encima de la realidad, exalta la virtud de la “mentira”. Ésta, por otro lado, constituye la base de la creación literaria; y para el hombre crear, inventar historias es necesario, entre otras cosas, para aplacar los «apetitos» de la fantasía que «[...] siempre desbordan los límites dentro de los que se mueve ese cuerpo mortal al que le ha sido concedida la perversa prerrogativa de imaginar las mil y una aventuras y protagonizar apenas diez»⁷.

Y esto no vale sólo para los hombres de carne y hueso: en las piezas de Vargas Llosa, también los personajes de ficción (a quienes el autor les concede aún menos posibilidades de las que se les da a las personas en la vida real) parecen buscar el escape de la fantasía para sobrevivir. El deseo de construir historias, pues, es el resorte que les da vida a los acontecimientos en la escena: sendas recuperaciones del pasado por parte de los personajes (enriquecido con lo que Vargas Llosa define el «elemento añadido») traducen el anhelo de salir del rol gris y marginal que les ha deparado su creador para permitirles ser protagonistas de aventuras que nunca sucedieron.

Mentir –o, si se prefiere, “inventar”– sirve pues para «tomarse desquites contra la vida [...] perfeccionándola o envileciéndola»; sirve para «rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados [...] reclaman»; y por fin –aunque el cuento sea el arte de mentir– sirve para «comunicar una recóndita verdad humana»⁸.

Este interesante aspecto filosófico⁹ del *por qué* nacen las historias, probablemente desvía la atención; tanto es así que la crítica se ha detenido casi exclusivamente en el elemento temático¹⁰, volviendo a poner de relieve lo que, en el fondo, el mismo Vargas Llosa se había encargado de evidenciar¹¹.

⁵ *Ibidem*, pág. 16.

⁶ Mario Vargas Llosa, «El teatro como ficción», introducción a *Kathie y el hipopótamo*, pág. 132.

⁷ *Ibidem*, pág. 131.

⁸ Mario Vargas Llosa, «Las mentiras verdaderas», cit., pág. 16.

⁹ Sobre este aspecto, se remite a Óscar Rivera-Rodas, *La dramática de la reflexión existencial*, en «Alba de América», VII, nos. 12-13, julio 1989, págs. 347-372.

¹⁰ Entre los poquísimos ensayos de carácter formal, véanse Carmen R. Rabel, *Teoría del relato implícita en «La señorita de Tacna»*, en «Cuadrenos Americanos» (segunda época), CCLXV, n. 2, marzo-abril 1986, págs. 199-210.

Pero, como se ha dicho, en sus artículos y sobre todo en los prólogos de sus obras teatrales, lo que problematizaba Vargas Llosa no es sólo *por qué* nacen las historias (con la consiguiente problemática de la «verdad de las mentiras»)¹², sino *cómo y por qué* nacen las historias.

Así que, más allá de la perspectiva temática, hay que considerar el no menos importante aspecto formal, ya que Mario Vargas Llosa –hábil innovador de la estructura literaria, ya desde sus primeras obras– de cierta manera nos da una pista.

Es cierto que se trata de una pista lábil; una sugerencia que es casi un desafío: pues, sobre el modo en el que nacen las historias, el autor no dice nada. Y no sólo calla sobre la manera en la que, más o menos casualmente, se enciende la idea de la creación literaria (*cómo*), sino que además no se para tampoco en las modalidades de las que valerse cuando, partiendo de un evento elaborado por la fantasía creadora, se emprende el procedimiento de construcción de la historia (una vez más, *cómo*). De cualquier forma, no es por distracción o por falta de competencia por lo que Vargas Llosa evita consideraciones al respecto: cómo nacen las historias, él prefiere hacer que lo descubra el destinatario de sus obras, aquel suspicaz lector que ha logrado seguirlo con perseverancia en los innovadores y atrevidos procedimientos estructurales y que con curiosidad ha intentado siempre, más o menos conscientemente, deconstruir la compleja arquitectura de aquellos textos literarios.

El presente trabajo, pues, se propone analizar el teatro de Mario Vargas Llosa desde esa perspectiva formal, reuniendo cinco ensayos –adecuadamente modificados y armonizados– que habían aparecido (dos de ellos en italiano) en diferentes sedes¹³. Y, más allá del mero aspecto formal, trata de estimular el debate sobre qué

Óscar Rivera-Rodas, *La metaficción en el espacio de la dialéctica*, en «Revista canadiense de estudios hispánicos», XIV, n. 1, otoño 1989, págs. 117-130.

¹¹ Entre otros, considérese, por ejemplo, el estudio de Frank Dauster, *Vargas Llosa y el teatro como mentira*, en «Mester», XIV, n. 2, otoño 1985, págs. 89-94; y el de Rosemary Geisdorffer Feal, *La ficción como tema: la trilogía dramática de Mario Vargas Llosa*, en «Texto Crítico», XIII, nos. 36-37, págs. 137-145.

¹² Como se recordará, *La verdad de las mentiras* es el título de un ensayo en el que Mario Vargas Llosa analiza la problemática realidad/ficción en las creaciones literarias (Barcelona, Seix Barral, 1990).

¹³ *La señorita de Tacna* ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa, en «Cultura Latinoamericana» nos. 1-2, 1999-2000, págs. 113-127; *Scarti temporali e intrusioni metalettiche in «Kathie y el hipopótamo» di Mario Vargas Llosa*, en AA. VV., *Atti del 2° Convegno «Testo, metodo, elaborazione elettronica»*, Messina-Milazzo, 18-20 aprile 2002, a cura di D. A. Cusato, D. Iaria, R. M. Palermo, Messina, Lippolis, 2002, págs. 33-50; «*La Chunga*» de Mario Vargas Llosa: tiempos y perspectivas de la memoria, en AA. VV., *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Salamanca 12-14 settembre 2002*, vol. I, a cura di D. A. Cusato, L. Frattale, G. Morelli, P. Taravacci, B. Tejerina, Messina, Lippolis, 2003, págs. 273-285; *El «narrador generador» y la dramatización del recuerdo en «El loco de los balcones» de Mario Vargas Llosa*, en AA. VV., *Atti del 3° Convegno Internazionale Interdisciplinare su «Testo, metodo, elaborazione elettronica»*, Messina-Savoca, 12-14 novembre 2003, a cura di D. A. Cusato, D. Iaria, R. M. Palermo, Messina, Lippolis, 2004, págs. 133-148; «*Ojos bonitos, cuadros feos*» de Mario Vargas Llosa: un drama de palabras, en AA. VV., *Atti del 4° Convegno*

significado atribuir a la compleja articulación de las arquitecturas espacio-temporal de los dramas del escritor peruano: en resumidas cuentas, se pregunta si ha sido sólo un ingenioso mecanismo creado por Vargas Llosa con el fin de estimular un mero ejercicio narratológico o si el escritor ha querido atribuir a esta dinámica un significado que trascienda el exclusivo aspecto formal.

Personalmente, creo que seguramente penetrar en la estructura de estas obras puede ayudar a subrayar la temática que el escritor se ha propuesto que salga a flote. Conseguir discernir, gracias al análisis formal, cuánto en estos dramas hay de verdad y cuánto de ficción nos confirmará que, una vez más, el escritor ha alcanzado su objetivo de construir en la escena al hombre completo; aquel hombre que, como se decía, se presenta con sus verdades y con sus mentiras.

Desfases temporales e intrusiones metalépticas en *Kathie y el hipopótamo*

Al reconstruir la fábula, la historia podría parecer casi anodina. Kathie Kennety, seudónimo tras el que se esconde la rica y aburrida mujer de un banquero de Lima, contrata a un escritor, Santiago Zavala, mediocre profesor y periodista, para que le ayude a escribir un libro con los recuerdos de sus azarosos viajes por la *amarilla* Asia y la *negra* África. El hombre, para el que la dueña de la casa encuentra enseguida el exótico seudónimo de Mark Griffin, pasa dos horas al día en la buhardilla de la rica dama peruana. La buhardilla está decorada al estilo parisino, y no sólo para sugerir un aire bohemio, de *rive gauche* –que remite al tópico según el cual la cultura se hace en Europa y especialmente en París–, sino también por otro motivo importantísimo: Santiago aspira a ser como Víctor Hugo, en todos los sentidos; como poeta, como político, como artista en general, como romántico y, sobre todo, como *homo eroticus*. De hecho, el escritor recuerda a menudo la anécdota según la cual el gran escritor francés, en su noche de bodas, tuvo con su mujer hasta nueve encuentros amorosos.

Durante las dos horas de trabajo, Kathie y Santiago a veces se distraen y parecen revivir, en sus mentes, algunas escenas de sendos pasados. La mujer, entre otras cosas, recuerda las humillaciones y las frustraciones sufridas a causa de Johnny *darling*, el esposo frívolo e infiel; evoca también sus propios amores infantiles y los más maduros con los que se vengó del cónyuge adúltero; recuerda luego la muerte del marido sintiéndose responsable. Santiago, por su parte, va con la mente a su propio pasado de activista político y de intelectual; evoca el fracaso de su relación con su mujer Ana¹⁴; y recuerda la nueva historia, al principio alegre, luego cada vez más insatisfactoria, con Adèle, una de sus jóvenes alumnas.

Pero al final de la obra, se comprenderá que aquéllos que nos habían parecido *flash-backs* eran sólo fantasías: el banquero está vivo y es una buena persona, enamorado de su mujer y solícito con ella; el escritor nunca ha tenido una historia con la alumna Adèle y nunca se ha separado de Ana, con la que siempre ha compartido su modesta existencia.

Historia casi anodina, pues, que parece estar enriquecida exclusivamente por las que podríamos definir interpolaciones meta-narrativas, es decir por las digresiones creadas por las fantasías de los personajes. En realidad, hay que reconocer que

¹⁴ Cabe recordar que el personaje de Santiago Zavala había aparecido ya en *Conversación en la Catedral* (Barcelona, Seix Barral, 1969). En aquella obra la mujer del periodista también se llamaba Ana.

resultaría bien poco interesante un espectáculo teatral en el que se representaran solamente las dos horas que Kathie y Santiago dedican a la redacción del libro de memorias. El tiempo de la ficción escénica correspondería así, en perfecta isocronía, con las casi dos horas del tiempo de la representación, aburriendo terriblemente al espectador. En realidad, en estas dos horas, Kathie no hace más que esbozar, mal que bien, el cuento de un hecho referente a sus viajes, mientras que Santiago lo elabora y lo «literaturiza»¹⁵, como es evidente desde los primeros parlamentos:

Kathie

Me quedé junto a la Esfinge hasta que se hizo de noche y, de repente, se prendieron las luces.

Santiago

Absorta, hechizada, permanezco contemplando la Esfinge sin advertir que cae la noche. De pronto una luz espectral ilumina su serena sonrisa. Ahí estamos, frente a frente, yo, la mujer de carne y hueso, y ella, la de entrañas de piedra, cabeza enhiesta y garras de león¹⁶.

Pero afortunadamente, el aburrimiento nunca prevalecerá porque los dos personajes asumen el papel de «narrador generador»¹⁷. Al evocar, o mejor, al reinventar el pasado, los episodios que desfilan por sus mentes toman vida en la escena, creando cierto movimiento. Aunque los actores de la obra son sólo cuatro (los que oficialmente interpretan el papel de Kathie Kennety, Santiago Zavala, Ana de Zavala y Juan), cada uno de ellos tiene la tarea de interpretar, además de ese papel, el de otros personajes: el perfumista lujurioso, la turista alemana, Víctor, Adèle, el egipcio lascivo, la madre de Ana, los dos hijos de Kathie...

¹⁵ Se podría incluso decir que lo «traduce» (y, por tanto, lo «traiciona»). De hecho, basta con pensar que la frase de Kathie «El perfumero nos explicó *en un inglés zarrapastroso* que la tienda era viejísima [...]» es remodelada por Santiago del siguiente modo: «El perfumero [...] nos explica, *en francés, la lengua de la seducción*, que la perfumería es tan antigua como las más remotas mezquitas egipcias [...]» (*Kathie y el hipopótamo*, pág. 156; la cursiva es mía). Sobre este particular, Priscila Meléndez se pregunta: «¿Se trata entonces de una metáfora que pretende esconder/revelar la naturaleza tanto de la traducción como de lo traducido, tanto de la “imitación” como del “original”?» (cfr. Priscilla Meléndez, *Transcripción y transgresión: Ironía y ficción en «Kathie y el hipopótamo» de Vargas Llosa*, en «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. XV, n. 1, otoño de 1990, pág. 39).

¹⁶ *Kathie y el hipopótamo*, pág. 143.

¹⁷ El «narrador generador» es la instancia predisuelta para activar el procedimiento de la dramatización de lo que sucede en el pensamiento de los dos personajes. Esta categoría «crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición “ontológicamente” distinta». (Cfr. Ángel Abuín González, *El narrador en el tetaro*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, págs. 27-28).

Pero el movimiento no es sólo relativo a una mayor acción en las tablas –determinada por la presencia de todos estos personajes–: las varias historias que se hallan en el interior de la principal (propuestas a través de la técnica de las «cajas chinas», tan utilizadas por Vargas Llosa) multiplican también los planos espacio-temporales, creando así una obra de estructura compleja.

Para representar los episodios del pasado, es necesario crear en la escena una ulterior temporalidad: además de aquella de la historia principal (correspondiente a dos horas de un día de los años sesenta), será necesario crear otra en la que se desarrollen los acontecimientos del pasado de los dos personajes (aunque se trate de un pasado inventado). Si el primer nivel temporal, como se decía, podría parecer isocrónico, puesto que las dos horas de trabajo de los personajes corresponden a la duración del tiempo del espectáculo (y por tanto al tiempo del destinatario de la escena), el otro plano temporal (necesariamente elíptico, puesto que debe abarcar, en ese lapso de tiempo del presente escénico, toda una serie de episodios más o menos remotos) se presentará decididamente como anisocrónico. No obstante, se podría objetar que los episodios relativos al pasado recuperado podrían ser considerados isocrónicos porque, de todas formas, cada uno de ellos –propuesto según las normas de la mimesis, es decir, bajo forma de diálogo– tiene, a pesar de su fragmentación, una duración que coincide con el tiempo real y, por ello, con el del destinatario de la historia. Pero no debemos olvidar que tales escenas corresponden a los recuerdos que desfilan por las mentes de Kathie y Santiago; su duración, por lo tanto, debe ser considerada con relación al tiempo de estos dos personajes y no al del espectador. En realidad, los episodios pertenecen a una temporalidad interior, a aquélla que cada uno puede contraer o dilatar a placer sin deber respetar límite alguno de tiempo cronológico. De hecho, estos episodios se presentan en aquellos momentos en los que Kathie y Santiago alternativamente se distraen algunos breves momentos de su trabajo de redacción. Será necesario, pues, dilatar el tiempo del presente escénico, que en este caso dejará de ser isocrónico, para dar espacio a aquellos episodios relativamente largos del pasado, que Kathie y Santiago logran revivir en pocos instantes en sus mentes.

A modo de ejemplo, véase el episodio en el que Kathie habla del «perfumista lúbrico» que había conocido en un viaje a Egipto. Santiago, como siempre, reelabora la aproximada historia de la mujer, y graba en el magnetofón una versión más literaria. Y he aquí que, tras algunas frases redundantes del escritor, la acotación advierte que:

*Mientras habla, Santiago se ha puesto de pie y luce ahora como un joven lánguido y apasionado. Está muy cerca de Kathie*¹⁸.

Lo que está sucediendo es que, distrayéndose de la tarea de dictar de sus memorias, en la mente de Kathie se enciende el recuerdo diferente de un pasado imaginario que, para poder ser representado, necesita que los personajes de la memoria se concreten y tomen vida. De manera que el escritor se ve obligado a transformarse en Víctor, el único hombre que ella declara haber amado. La mujer reconstruye fantásticamente el momento en el que le reveló a su antiguo amante que se casaría con Johnny *darling*; y dos páginas después, tras inútiles intentos por parte del hombre de convencerla, incluso con veladas amenazas, de que no lo abandone, encontramos una acotación en la que se nos anuncia que Santiago está:

*Tornando a su lugar de trabajo, cogiendo de nuevo la grabadora, volviendo a ser él*¹⁹.

Y mientras esto sucede, la mujer le replica a ese Víctor que se desvanece:

¿Qué harás? ¿Me matarás? ¿Matarás a Johnny?²⁰

Y ahora se vuelve decididamente al presente de la escena; el escritor nos hace comprender que Kathie ha pensado en voz alta. De hecho, él, habiendo escuchado y malinterpretado las últimas palabras, le sugiere que no use el nombre de Johnny para el perfumista caiota:

No suena egipcio, señora. En vez de Johnny, un nombre árabe. ¿Por qué no Ahmed? O Gamal. ¿No le gusta Gamal, el perfumista lúbrico?²¹

Por lo tanto, Kathie se ve obligada a explicar que se había distraído volviendo con la memoria a su juventud y a los viejos pretendientes. Después, sin mucha curiosidad le pide a Santiago que le cuente cómo era él de joven. En realidad, el hombre puede sólo esbozar una descripción de sí mismo, porque en seguida la rica dama se distrae otra vez dejándose transportar por el pasado inventado. Recuerda así un día en el que el marido le contó que había vuelto a ver a Víctor y que éste, habiendo decidido hacerse fraile e ingresar en un convento europeo, le entregó, para

¹⁸ *Kathie y el hipopótamo*, pág. 157.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 159.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

que se las diera a Kathie, las cartas de amor que ella le había mandado en el pasado. En este «recuerdo», que también tomará vida en la escena, encontraremos una serie de acontecimientos que se desarrollan en diversos niveles cronológicos.

A primera vista, los planos temporales podrían parecer sólo dos: el primero es el relativo al momento en el cual el marido dialoga con Kathie y le revela que se ha encontrado con Víctor (y aquí Kathie nos da la sensación de estar escuchando superficialmente a Johnny, porque –precisamente en el momento en el que él le habla– está distraída y evoca su amor perdido); el segundo plano es aquél en el que analépticamente aparece la escena de los dos hombres que conversan durante el encuentro en el cual Víctor devuelve las cartas. Veamos un breve fragmento en el que, por obvios motivos, nos vemos obligados a suprimir muchas frases de los parlamentos de los personajes:

JUAN (*Acercándose*)

¿Podemos hablar un momento, Kathie? Es... sobre Víctor.

KATHIE

No quiero hablar de Víctor ni una palabra. Ni ahora ni nunca [...] No lo he visto desde que nos casamos [...].

SANTIAGO [en el papel de Víctor]

Te casaste con ese payaso, sapita. No eres la muchacha romántica que querías hacerme creer que eras en tus cartas.

JUAN (*Incómodo*)

Ya sé que no lo has visto desde que nos casamos [...] Es que... ha venido a verme. (Volviéndose hacia Santiago, sorprendido.) ¿Tú? ¡Pero qué sorpresa, Víctor! Pasa, pasa [...].

KATHIE (*Aparte. Transida de espanto*)

¡Dios mío! ¡Víctor! ¡Víctor! ¡Cómo has podido hacer una cosa así! [...] ¿Lo hiciste por mí, no es cierto?

SANTIAGO [sempre nella parte di Víctor] (*Estrechando la mano de Juan*)

¿Cómo estás, Johnny? Ya veo que te sorprende mi visita [...] He venido a traerte estas cartas.

KATHIE

Estoy segura que lo hiciste por mí. No me lo perdonaré [...].

JUAN (*Hojeando las cartas con asombro creciente*)

¿Qué son estas cartas? Pero, si son cartas de amor [...].

KATHIE (*Profundamente adolorida*)

Aunque estés más allá de los mares, escondido detrás de esas murallas macizas [...] yo estoy junto a ti, acompañándote, Víctor²².

Tras una atenta lectura, nos percatamos de que los que parecían dos niveles cronológicos, en realidad son más de dos.

Una primera temporalidad es aquella en la que se desarrolla el diálogo entre Kathie y su marido, Johnny *darling*. Sobre este nivel no hay mucho que aclarar, puesto que es evidente que se trata de un *flash-back* evocado por la aspirante escritora. La mujer, pues, asumiendo el papel de «narrador generador» hace que tome vida en la escena aquel recuerdo de su pasado.

Otro núcleo temporal, también éste de evidente colocación cronológica, es aquél más remoto en el que se verifica el diálogo entre Johnny y Víctor. Pero este nivel es presentado de forma transgresiva. En realidad, Kathie, no habiendo asistido a aquella conversación que le cuenta su marido, no podría proponer su representación. Se presume, pues, que la dramatización de aquel recuerdo se verifica gracias a Johnny *darling* que, aun siendo un personaje creado, se convierte a su vez en creador, asumiendo él también el papel de «narrador generador»²³.

Pero hay todavía otro plano temporal, que no aparece en seguida como independiente: es aquél en el que se halla la Kathie que piensa en Víctor. La primera impresión que se tiene, como se decía, es que la mujer se había distraído y había pensado en aquel hombre durante el diálogo con su marido. Pero no es así: entenderemos por las palabras de la misma Kathie que su solo dramático es cronológicamente sucesivo porque, como se deduce de todo su monólogo (y, sobre todo, de los parlamentos conclusivos), ella sabe ya, todavía antes de que su marido se lo comunique en el tiempo del diálogo, que Víctor ha entrado en un convento para hacerse fraile²⁴. Es como si la mujer viera pasar por una pantalla la película del diálogo con Johnny y, en el momento en que se está proyectando aquel recuerdo, comenta lo que ha sucedido después. Puesto que el pensamiento de Kathie aflora en un momento sucesivo al coloquio con Johnny, podría surgir la duda de que el tiempo

²² *Ibidem*, págs. 160-162.

²³ Algo parecido sucede también en *La señorita de Tacna* (cfr. capítulo 1: “*La señorita de Tacna* o la vocación narrativa”), donde Mamaé, aun habiendo sido creada por Belisario, llega a ser creadora de una parte de la historia.

²⁴ Hacia el final de este *flash*, será evidente que la mujer ya lo sabe todo; se entiende por el último parlamento de Santiago que personifica todavía a Víctor (y que, como se dirá más adelante, debería encontrarse en un plano cronológico más remoto, ya que se presenta como «recuerdo» de la Kathie que añora su decisión equivocada: «Ya no viviremos en Chincheros [...] Ya no compartiremos esa vida sencilla [...] En la Trapa, rezaré siempre para que ustedes sean felices». *Kathie y el hipopótamo*, pág. 169.

desde el cual la mujer comenta la partida de su antiguo amor pertenece al presente escénico. Dicho de otro modo, se podría pensar que, mientras está con el escritor redactando el libro de aventuras, la mujer del banquero se detiene para revivir en la mente una parte de su pasado y que, en ese mismo momento en que evoca el recuerdo de la devolución de las cartas de amor siente angustia por el sucesivo viaje de Víctor. Pero, bien mirado, la evocación no puede arrancar del tiempo objetivo en el que se desarrolla el trabajo de redacción del libro: no forma parte de una temporalidad real sino de una temporalidad interior, la que permite, en pocos segundos de abstracción de la realidad, emprender y revivir un largo recuerdo, y comentar de manera amplia, desde el futuro, la salida de Víctor para el convento.

En otro plano temporal diferente, y éste también no determinable cronológicamente, se sitúa su diálogo con Víctor. Aquella conversación, como si se tratara de un *flash-back*, parece volver a aflorar a la memoria de Kathie durante su «solo dramático». Pero puesto que, como ella misma le confirma al marido, desde que se casó no ha vuelto a ver a su antiguo novio, es evidente que el diálogo con aquel hombre (que le reprocha haberse casado con Johnny) se verifica exclusivamente en su fantasía: un Víctor imaginario, destinatario del solo dramático. Es animado por la mente de la mujer y se le dirige a ella con duras palabras, las que ella misma habría utilizado para castigarse por su errada decisión:

¡Qué decepción, sapita! Te imaginaba más idealista, más soñadora, más pura de mente, menos calculadora, más ingenua. ¡No te pareces a Adèle Foucher, Adèle!²⁵.

Claro está que esta referencia a Adèle Foucher (la mujer de Víctor Hugo) complica más la situación. En realidad, como se sabe, es Santiago el que está obsesionado por la figura del romántico francés, y no Kathie. Tanto es así que, cuando le toque a él evocar (o, mejor dicho, reinventar) su pasado, propondrá la historia de amor con una de sus alumnas, la cual a veces lo llamará Víctor y él a ella Adèle. Sin embargo, extrañamente, la obsesión que debería pertenecer al nivel del recuerdo de Santiago pasa al de la mujer²⁶. También Kathie, para darle cierto realce a su antiguo enamorado, lo evocará con el nombre de Víctor; y, por consiguiente, ella será su Adèle. De cualquier forma, el detalle de la elección de los nombres nos ayuda a comprender lo improbable del recuerdo de la mujer del banquero que, para

²⁵ *Ibidem*, pág. 166.

²⁶ En el fondo, este artificio podría ser considerado como una suerte de nueva y más atrevida metalepsis (figura sobre la que nos detendremos más adelante); y, por algunos aspectos, nos remite a la obra del mismo Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor* (Barcelona, Seix Barral, 1977), donde Pedro Camacho, creador de radionovelas, al final de la historia se vuelve loco, confundiendo en su mente los personajes de las múltiples historias que escribía al mismo tiempo.

sobrevivir a la rutina y al aburrimiento, necesita inventarse un pasado menos anodino: esto es, más romántico.

En la escena del recuerdo, pues, Kathie y Víctor se desdoblan viviendo en diversos planos temporales. En uno, actúan juntos (el de su diálogo); pero después cada uno de los personajes se situará también en otro nivel cronológico: Kathie estará presente en el tiempo en que conversa con su marido y en aquél en el que añora el amor perdido; Víctor revivirá en el *flash-back* activado por Johnny *darling*.

El continuo alternarse de estos tiempos da paso a una serie de metalepsis narrativas²⁷. Pero la metalepsis –forma transgresiva de cambio de un nivel a otro– no se presenta en esta obra sólo con aquellas modalidades «triviales e inocentes», como las define Genette cuando se trata de un juego basado «en la doble temporalidad de la historia y de la narración»²⁸. No sólo, pues, la oscilación entre el pasado que fluye por la pantalla de los recuerdos (que podemos conmensurar al tiempo de la historia) y el comentario desde una época sucesiva (asimilable, en cierto sentido, al tiempo de la narración): de Vargas Llosa nos tenemos que esperar algo más atrevido, dada su vocación de experimentalista extremo.

Como veremos, pues, las intrusiones metalépticas que se crearán a continuación de esta escena no desmienten al innovador peruano. En la obra, recién terminado el recuerdo relativo a Víctor, tenemos la sensación de volver al presente escénico puesto que, según advierte la acotación, Santiago se sienta otra vez en su puesto de trabajo, dejando por lo tanto el papel de aquel personaje que interpretaba y volviendo a ser él mismo. Las últimas palabras de la mujer del banquero, absorta en sus pensamientos, son una vez más un comentario a su decisión errada:

Johnny darling, Johnny darling... ¡Qué payaso resultaste!²⁹.

En este momento, nos convencemos de que Kathie y Santiago han vuelto a ser ellos mismos, en el espacio y en el tiempo de la falsa buhardilla parisina. El hombre, sentado en su silla de trabajo al lado del magnetofón, como si Kathie hubiera hablado en voz alta, responde a aquella última frase («¡Qué payaso resultaste!») con estas palabras:

Como su nombre lo indica, por lo demás. Eso de Johnny darling no da la idea de un hombre muy serio³⁰.

²⁷ En cuanto a esta figura –que de la retórica clásica pasa a la narratología, ampliando su contenido semántico–, véase Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, págs. 289-292.

²⁸ *Ibidem*, pág. 290.

²⁹ *Kathie y el hipopótamo*, pág. 170.

³⁰ *Ibidem*.

Sin embargo, como se verá, a pesar de las apariencias, aún no hemos vuelto a aquel tiempo que hemos definido isocrónico. De hecho, este episodio se da también en la fantasía de Kathie y pertenece, por lo tanto, a su tiempo interior. Y ello se puede establecer con certeza sólo gracias a la localización de una forma más audaz de metalepsis presente en aquella escena. Veamos, pues, cómo prosigue la acción.

Kathie, para desahogarse, le pregunta a Santiago si quiere escuchar su triste historia, consecuencia de un matrimonio fracasado; y le cuenta, así, que el marido no ha hecho nunca nada serio, porque ha dedicado toda su vida a las mujeres y al *surf*. Mientras Kathie habla, se abren en las tablas nuevos ámbitos temporales, y Juan (en el papel de Johnny *darling*) anima la escena, fingiendo mantener el equilibrio en una tabla de *surf* y actuando de otras maneras en el tiempo del *flash-back* que brota de la narración de la mujer. Pero durante la dramatización del cuento, donde se verificarán otra vez intrusiones metalépticas como las precedentes (Kathie que pasa del tiempo en el que se desahoga con Santiago al del recuerdo evocado, en el que dialoga con Johnny), el escritor pregunta:

¿Realmente dedicaba su vida a correr olas? ¿No le daba vergüenza?³¹.

Y Johnny, como si hubiera oído la pregunta, responde:

¿Vergüenza? Al contrario. Me da orgullo, me gusta, me pone feliz. ¿Por qué me daría vergüenza? ¿Qué tiene el *surf* de malo?³².

La incertidumbre que crea voluntariamente Vargas Llosa no nos permite entender si Santiago se está dirigiendo al hombre o si pide confirmación a la mujer, dado que deja elíptico el pronombre de tercera persona (nos preguntamos si se refería a un *él* o a un *usted*). Pero la transgresión se comete de todas formas, porque el Johnny del recuerdo parece haber escuchado la pregunta, que ha sido formulada desde un plano de la realidad diferente.

Más adelante, Santiago preguntará otra vez de manera ambigua:

¿Nunca piensa en otra cosa que en las olas?³³.

Y otra vez se oirá una respuesta de Johnny, como si el escritor hubiera dirigido la pregunta directamente a aquella emanación de la mente de Kathie:

³¹ *Ibidem*, pág. 171.

³² *Ibidem*, pág. 172.

³³ *Ibidem*, pág. 173.

A veces, cuando el mar está en calma chicha, pienso en la hembra que conocí ayer, anteayer o esta mañana [...] ³⁴.

Hasta que Santiago, pasando decididamente al pronombre confidencial *tú*, nos hace entender que no es sólo Johnny el que capta sus preguntas, sino que se trata de un verdadero diálogo entre los dos hombres, aunque pertenezcan a espacios y tiempos diferentes. De hecho, Santiago curioso por conocer las sensaciones del *surf*, se dirigirá a Johnny de forma más explícita, preguntándole: «¿Y qué sientes?» ³⁵. Y el surfista, exaltado, responderá:

Siento que crezco, que soy buen mozo, que soy muy macho. Me siento un dios. ¿Qué tiene de malo eso? ³⁶.

Puesto que Santiago se ha entrometido en el recuerdo de Kathie, consiguiendo crear una relación directa con el personaje que la mujer está animando en su mente, es evidente que no puede ser aquel mismo Santiago que se mueve en el plano del presente escénico, que es un plano que corresponde a la «realidad» (aunque, obviamente, es la realidad artificiosa del teatro). Así pues, el que dialoga con el disoluto cónyuge, defendiendo las razones de la pobre esposa, es también una proyección de la fantasía de la mujer.

Cuando Kathie acaba de evocar para el escritor la triste existencia transcurrida junto al marido, en la mente de Santiago empieza el recuerdo de su propia vida afectiva. También en este caso hay varios desfases temporales que nos llevan del tiempo de su relación con su mujer Ana al sucesivo de la relación con la alumna Adèle. Y también en este «recuerdo» encontramos un ulterior nivel temporal, comparable con el de Kathie en el momento en que piensa en Víctor: se trata de aquel tiempo interior, sucesivo al momento evocado, desde el que se comenta lo que ha tomado vida en la escena. Considérese, por ejemplo, cuando el hombre, sobre la base de las experiencias vividas, reflexiona sobre cómo lo ha traicionado la literatura, haciéndole creer que el amor-solidaridad era más importante que el amor-pasión: «Cuántos cuantanazos me contó Jean-Paul Sartre, Anita» ³⁷.

A partir de este momento, los recuerdos de Santiago se alternan con los de Kathie. Estos últimos, como en un contrapunto, parecen tomar impulso de las palabras declamadas por el escritor o por algún otro personaje por él evocado,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, pág. 174.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, pág. 184.

como si la rica dama peruana pudiera ver y escuchar lo que sucede en la mente de Santiago:

SANTIAGO (*De nuevo pensativo*)

Cuántos cuentanzos me contó Jean-Paul Sartre, Anita.

KATHIE (*Volviendo a ser ella*)

Nunca pudiste contarme ningún cuentazo, Johnny darling. Siempre te descubrí las mentiras al instante³⁸.

ANA [presente nel ricordo di Santiago]

Pero tú tenías confianza ciega en mí y eso me fregó. En cambio, Adèle te hizo arar [...].

JUAN [appartenente al ricordo di Kathie]

¡Los celos son bestiales, sapita! Lo digo por las amistadas, después de los celos. A ti los cuernos te sientan [...] ³⁹.

Pero, una vez desvanecidos los *flash-backs* generados por los recuerdos de los dos personajes, se vuelve de repente a aquel nivel espacio-temporal de la fantasía desde el que habían empezado (cuando Kathie decide contar a Santiago imaginario su desolada vida matrimonial). Pero ya no estamos seguros de que la perspectiva de lo que toma vida en la escena sea todavía la de la mujer. De hecho, en esta escena, Santiago agrade a Kathie con sarcasmo; y, en su ataque, menciona al perfumista cairota, que pertenece a otro nivel de «realidad»:

KATHIE

Hay quienes tienen un mejor recuerdo de mis aptitudes amorosas, Johnny darling.

Juan y Ana se desvanecen.

SANTIAGO (*Con un tonito agresivo, sarcástico*)

¿El perfumista lúbrico de El Cairo, por ejemplo?⁴⁰.

Esta nueva metalepsis, pues, cierra el círculo de las pseudo-reminiscencias o de las fantasías. Después de una breve escaramuza verbal entre los dos personajes (en

³⁸ *Ibidem*, págs. 184-185.

³⁹ *Ibidem*, pág. 186.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 187.

la que Santiago pone en duda la moralidad de la mujer), el último parlamento de Kathie (que se considera desafortunada por haber sido obligada a vivir encerrada en casa) se concluye con las siguientes palabras:

[Mi vida], enclaustrada en esta buhardilla, qué pobre parece. Pero... se nos pasan las dos horas. Sigamos. Volvamos a El Cairo, a la ciudad vieja, a la callecita de la perfumería...⁴¹.

Al presente de las dos horas de trabajo de redacción se volverá, pues, sólo ahora, tras muchas páginas, cuando el escritor por fin graba en el magnetofón una frase que se conecta directamente con la última que había grabado. Recuérdese que el tiempo «isocrónico» se había parado mientras se recreaba la escena de la perfumería, y Santiago traducía literariamente la descripción del perfumista que miraba fijamente a Kathie con ojos de deseo:

Y, mientras habla, sus ojos –obscenos, voraces, lujuriosos– siguen fijos en mí⁴².

En el momento en que se vuelve al tiempo de la redacción del libro, tras el larguísimo paréntesis analéptico (o mejor dicho, pseudo-analéptico, dado que, a estas alturas, todo el pasado está claro que es inventado), vemos que las primeras palabras que Santiago graba en el magnetofón son una lógica continuación en la construcción de aquel episodio:

... Pronto sabré lo que el astuto perfumista se propone. Con melifluas maneras me ruega que espere, mientras atiende a los otros turistas. Me trae una taza de té y yo, ingenua de mí, acepto y me quedo en la tienda...⁴³.

Como se ha visto, pues, el «recuerdo» que se enciende en la mente de Kathie va desde el remoto pasado de su relación con Víctor hasta un «presente inventado», en el que parece contar su triste vida al escritor; e igualmente la evocación que se enciende en la mente de Santiago se inscribe en un largo arco temporal. Como ya es evidente, los recuerdos de los dos personajes están encerrados en poquísimos segundos de tiempo objetivo; así que Vargas Llosa, para podernos dar la idea de la compresión de la temporalidad subjetiva de los dos personajes (que en pocos instantes consiguen construir una importante porción de sus vidas) se ve obligado a dilatar (disminuyendo la velocidad, hasta casi pararla) la cadencia marcada por el

⁴¹ *Ibidem*, pág. 190.

⁴² *Ibidem*, pág. 157.

⁴³ *Ibidem*, pág. 190.

compás del reloj. Él puede, a despecho de todo código literario, acelerar o desacelerar a su gusto incluso el tiempo real, para forzarlo a que dé acogida a cualquier recuerdo, independientemente de su duración temporal.

Pero ahora hay que preguntarse qué significado atribuir a esta compleja articulación de la arquitectura espacio-temporal de *Kathie y el hipopótamo*; nos hemos de preguntar si ha sido sólo un ingenioso mecanismo creado por Vargas Llosa con el fin de estimular un mero ejercicio narratológico o si el escritor ha querido atribuir a esta dinámica un significado que trascienda el exclusivo aspecto formal.

Personalmente, creo que seguramente penetrar en la estructura de la obra puede ayudar a subrayar la temática que el escritor se ha propuesto que salga a flote. Conseguir discernir, gracias al análisis formal, cuánto hay de verdad y cuánto de ficción nos confirmará que, una vez más, el escritor ha alcanzado su objetivo de construir en la escena al hombre completo; aquel hombre que, como se decía, se presenta con sus verdades y con sus mentiras.