



El teatro de Vargas Llosa en Buenos Aires: el estreno mundial de *La señorita de Tacna*

Vargas Llosa's Theater in Buenos Aires: The World Premiere Of La Señorita De Tacna



Jorge Dubatti

Academia Argentina de Letras,
Argentina.

Universidad de Buenos Aires,
Argentina.

jadubatti@gmail.com

Resumen

El artículo analiza la estrecha relación entre el campo teatral de Buenos Aires y la trayectoria dramática de Mario Vargas Llosa, centrándose en el estreno mundial de *La señorita de Tacna* en 1981. Se reconstruyen las condiciones históricas, artísticas y políticas de la puesta en escena realizada en el Teatro Blanca Podestá bajo la dirección de Emilio Alfaro y protagonizada por Norma Aleandro. Se destaca el impacto internacional de la obra y el papel decisivo de Buenos Aires en la consolidación de Vargas Llosa como dramaturgo. Asimismo, el trabajo examina la continuidad de la relación de Aleandro con la pieza en posteriores versiones teatrales y recupera testimonios y críticas periodísticas de la época. El artículo sitúa el estreno en el contexto de la última dictadura argentina, marcado por el regreso del exilio de Aleandro y Alfaro, las amenazas políticas y el clima de censura. En este marco, la obra aparece vinculada tanto al proceso de apertura cultural como al fenómeno del “destape” teatral de comienzos de los años ochenta.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, Buenos Aires, teatro, Teatro Blanca Podestá, Norma Aleandro

Abstract

The article analyzes the close relationship between the theatrical field of Buenos Aires and Mario Vargas Llosa's dramaturgical career, focusing on the world premiere of *La señorita de Tacna* in 1981. It reconstructs the historical, artistic, and political conditions surrounding the staging at the Blanca Podestá Theatre, directed by Emilio Alfaro and starring Norma Aleandro. The article highlights the international impact of the play and the decisive role of Buenos Aires in consolidating Vargas Llosa's reputation as a playwright. It also examines the continuity of Aleandro's relationship with the play through later theatrical productions and revisits testimonies and journalistic reviews from the period. The article situates the premiere within the context of Argentina's last dictatorship, marked by the return from exile of Aleandro and Alfaro, political threats, and a climate of censorship. Within this framework, the play is linked both to the process of cultural reopening and to the phenomenon of theatrical "destape" at the beginning of the 1980s.

Keywords: Mario Vargas Llosa, Buenos Aires, theatre, Teatro Blanca Podestá, Norma Aleandro

El campo teatral de Buenos Aires está vinculado estrechamente a la historia de Mario Vargas Llosa dramaturgo. Una puesta en escena porteña marcó, al mismo tiempo, su debut (hasta entonces era conocido por su producción narrativa y el ensayo) y su consagración internacional como autor teatral.

El 26 de mayo de 1981, en el Teatro Blanca Podestá (hoy Multiteatro, en pleno centro de la ciudad, Avenida Corrientes 1283, a dos cuadras del Obelisco), se concretó el estreno mundial de *La señorita de Tacna*. Fue con producción de teatro comercial de arte, es decir, una apuesta empresarial del más alto nivel estético y excelencia profesional. El mismo Vargas Llosa, amante del teatro (no solo dramaturgo, también apasionado espectador e incluso, menos frecuentemente, actor), evocaría más tarde esta puesta en escena entre los recuerdos entrañables de su actividad dramática:

Se han hecho montajes de todas mis obras. Pero una por la que yo tengo un cariño muy especial es la que realizó en la Argentina Emilio Alfaro de *La señorita de Tacna*, con una gran actriz como Norma Aleandro. Fue una puesta en escena magnífica que tuvo mucho éxito [...]. El trabajo de Norma Aleandro fue excepcional. Ella hacía ese desdoblamiento del personaje femenino principal de la Mamaé de joven y de viejecita con una gran naturalidad, solo moviendo un pañuelo (Cruz, 2025)

En paralelo al estreno en Buenos Aires, Seix Barral publica el texto dramático en Barcelona, y pronto multiplica las reediciones (tres en 1981, una en 1982, ya la octava en 1989). La edición de 1981 circula en Buenos Aires, porque Castagnino hace referencia a ella en su crítica de *La Prensa* (29 de mayo de 1981) y cita un fragmento del prólogo «Las mentiras verdaderas» de Vargas Llosa (1981, pp. 5-6).

La dirección general de aquella puesta inaugural estuvo a cargo de Emilio Alfaro y contó con un equipo actoral notable, según se detalla en el programa de mano, por orden de aparición: Norma Aleandro (Mamaé), Tina Serrano (Amelia), Franklin Caicedo (Belisario), Patricio Contreras (Joaquín), Adriana Aizenberg (Carmen, la Abuela), Leal Rey (Pedro, el Abuelo), Camila Perissé (Sra. Carlota / la «india de Camaná»¹ personajes al poco tiempo asumidos por Katja Alemann en reemplazo de Perissé), Rubén Stella (Agustín) y Jesús Berenguer (César). La producción empresarial fue de Ana Blutrach y Asociados, presentados por Tamames - Zemborain - Cavallero S.R.L. En los principales rubros artísticos escénicos también destacados profesionales: escenografía, Jorge Sarudiansky; vestuario, María Julia Bertotto; iluminación: Jorge Ettedgui; asistencia de dirección: Oscar Ferrigno (hijo).²

¹ Vargas Llosa no ubica a este personaje en la tabla inicial (1981, p. 7) porque en la imaginación de Mamaé asume la forma de la Sra. Carlota. Optamos por nombrarla como lo hacen los personajes.

² En el programa de mano la ficha artístico-técnica se completa con prensa y promoción: Tito Rivié y Elsa Piccinini; fotografías: César Sonderegger; utilería: Tony Barreiros; peinados y pelucas: Nereo; representación del autor: Carmen Balcells; transpunte: Julio Denegri; operación de luces: Cacho

El espectáculo prolongó la temporada en 1982. Aleandro y Alfaro recibieron el prestigioso Premio Molière 1981. Pablo Gorlero recuerda que Aleandro, «luego de aquel estreno, en el teatro Blanca Podestá, de Buenos Aires, la representó en Perú, Uruguay, Venezuela, Israel, México, Puerto Rico, Costa Rica, Colombia y los Estados Unidos» y que, años después, la llevaron a la ciudad balnearia de Mar del Plata (Gorlero, 2004). Fue en la temporada de verano 1987/1988, en el teatro Alberdi, con cambios en el elenco: repiten Norma Aleandro y Adriana Aizenberg, y se incorporan Patricia Echegoyen (Sra. Carlota / la «india de Camaná»), Noemí Morelli (Amelia), Orlando Carrió (Joaquín), Jorge Petraglia (Pedro, el Abuelo), Tony Lestingi (Agustín), Emilio Alfaro (Belisario) y Oscar Ferrigno (hijo) (César). *La Nación* (9 de enero de 1988) y *Clarín* (30 de enero de 1988) publican comentarios críticos de sus corresponsales en Mar del Plata. También la revista *Gente*: «Muy buena. La puesta es prácticamente la misma que se estrenó en Buenos Aires en 1981. Es de Emilio Alfaro, quien esta vez también actúa» (7 de enero de 1988).³

La relación de Aleandro con *La señorita de Tacna* no terminó allí: basada en aquella puesta en escena concebida por Alfaro, se concretó una nueva versión en 2004-2005, en el Teatro Maipo (otra sala emblemática del circuito de producción comercial de arte), nuevamente con Aleandro en el rol protagónico, ahora bajo la dirección de Oscar Ferrigno (hijo) y nuevo elenco.⁴ Esta segunda escenificación estuvo dedicada a Alfaro, ya fallecido.

Fare; maquinismo de sala: Félix Capul; maniquismo de compañía: Cirilo Burgos; vestidora: Naty; realización de vestuario: Alfredo Bologna; administración de sala: Julio Filipelli; administración de compañía: Gustavo Bertot.

³ Agradecemos al investigador Mario Gallina por los datos sobre la temporada marplatense.

⁴ Junto a Aleandro, también por orden de aparición: Marzenka Nowak (Amelia), Ernesto Claudio (Belisario), Iván Espeche (Joaquín), Beatriz Spelzini (Abuela), Julio López (Abuelo), Carolina Peleritti (Sra. Carlota), Marcos Montes (Agustín) y Carlos Portaluppi (César). Se respetaron el vestuario de Bertotto y la escenografía de Sarudiansky, pero la iluminación correspondió ahora a Roberto Traferri, y la producción a Lino Patalano. Sobre algunos aspectos de esta segunda versión, véase Hilda Cabrera (2004).

Es importante destacar que Vargas Llosa asistió como espectador tanto al estreno de 1981, como a la versión de 2004. Las crónicas periodísticas de las funciones en las que estuvo presente el dramaturgo apuntan que fue ovacionado y se lo hizo subir al escenario a recibir los aplausos. Tanto en las notas de Ernesto Schoo (1981), Raúl H. Castagnino (1981) y Rómulo Berruti (1981) se hace referencia a la presencia de artistas, intelectuales e incluso militares en la función del estreno del 26 de mayo. Raúl H. Castagnino (1981) lamenta que no se le dio la palabra al autor. Entrevistado por *La Prensa* en su visita de 1981, Vargas Llosa declaró que era su segunda estadía en Buenos Aires; la primera había acontecido en 1966, como jurado de un concurso organizado por *Primera Plana* (*La Prensa*, 23 de mayo de 1981).

En Buenos Aires hubo posteriormente otras versiones teatrales de textos de Vargas Llosa. Destaquemos la puesta de *La Chunga*, con dirección de Jorge Hacker, en el Teatro Municipal San Martín (1996), y dos años antes una adaptación de la novela *Pantaleón y las visitadoras*, escrita por Juan Carlos Cernadas Lamadrid, con puesta en escena y dirección general de Hugo Urquijo, en el Teatro Presidente Alvear (1994). Ambas producciones de la escena oficial pública.

Detengámonos en el estreno mundial de *La señorita de Tacna*. El contexto argentino en 1981 no era favorable: todavía vigente la dictadura, Aleandro y Alfaro acababan de llegar de su exilio tras cinco años en España. En ocasión de la puesta de 2004 la actriz recordó que decidió salir del país en 1976 para salvar su vida y la de su familia, frente a los atentados sufridos en el teatro donde trabajaba y en su propia casa. Había recibido, además, amenazas de muerte por teléfono. Fue otra actriz exiliada, Marilina Ross (con quien Aleandro había integrado el Clan Stivel), quien le pasó en Madrid el texto dramático de Vargas Llosa. El enorme éxito de público de *La señorita de Tacna* en el Blanca Podestá compensó, de alguna manera, las

tribulaciones de Aleandro y el equipo mientras hacían la obra, como ella misma recuerda en 2004:

Fue un regreso sin saber qué iba a pasar conmigo. (...) Pánico. Pero, al mismo tiempo, ganas de quedarme. Nadie sabía qué podía pasar. Mi marido tampoco quería que volviera, pero finalmente se dio cuenta de que moriría de tristeza fuera del país. No fue fácil. Al principio hubo algunas marchas atrás con el teatro porque yo había tenido una bomba y los empresarios tenían miedo de que pudiera suceder lo mismo. Finalmente, Tita Tamames y Rosita Zemborain la pusieron en el Blanca Podestá. Así fue como debutamos con las tres líneas telefónicas cortadas porque todo el día llamaban para decir que iban a poner bombas. (...) Les pedí a mis compañeros que no se acercaran demasiado a mí en el saludo final por si me pegaban un tiro. (Gorlero, 2004)

En 1981 la compañía sumaba otra preocupación que hacía temer por la posible censura y prohibición del espectáculo: el resonante desnudo de Camila Perissé en el personaje de Sra. Carlota / la “india de Camaná”. Para colmo Perissé sería poco tiempo después del estreno reemplazada por Katja Alemann, quien tenía parentesco (medio hermana) con el ministro de Economía del gobierno *de facto*. Sin embargo, no hubo reacción represiva y el escandaloso desnudo de *La señorita de Tacna* fue promocionado masivamente por los medios periodísticos del momento, lo que fomentó la asistencia de público. *La señorita de Tacna* se transformó en puntal del “destape” que se multiplicó en la cartelera porteña en los finales de la dictadura. Ese mismo año de 1981 se afirmaba Teatro Abierto como movimiento teatral de resistencia crítica y reclamo de democratización.

Examinemos tres críticas teatrales relevantes dedicadas a la puesta. Rómulo Berruti, crítico de *Clarín*, publica en nota y recuadro del 28 de mayo de 1981 un comentario en el que define a *La señorita de Tacna* como un «reencuentro atrapante» con el mundo de Vargas Llosa, pero le retacea

valores teatrales. La pieza le parece “un excelente, delicioso cuento ambientado en el Perú de antaño”, “muy rica en posibilidades de atmósfera, pero carece de una auténtica estructura y progresión teatral”. Destaca la puesta en escena y los aportes del equipo artístico, pero a su juicio lo sobresaliente radica en el trabajo de la actriz protagonista: “Triunfal fue el regreso a las tablas de Norma Aleandro, acaso nuestra actriz más completa”. La apología de Aleandro expresa, velada, indirectamente el entusiasmo político del crítico frente al regreso de la intérprete a la Argentina, y también su voluntad de protegerla de posibles agresiones mientras atravesaba la transición del desexilio.

En la nota de Raúl H. Castagnino, titulada “Una pieza teatral a mitad de camino” (*La Prensa*, 29 de mayo de 1981), también se cuestiona el texto dramático de Vargas por sus relativos alcances dramáticos. Se describe la estructura de la historia de *La señorita de Tacna* como «fragmentos aparentemente inconexos, que se enhebran y cobran sentido coherente en la cabeza del espectador, quien reconstruye la historia total simultáneamente con Belisario, el escritor». Castagnino pone el acento en la dimensión de “metarrelato corporificado escénicamente” de la pieza. Sugiere que “la presumible intención creadora de Vargas Llosa —más que incorporar un género diferente a sus conocidos ejercicios literarios— haya sido el diseño de este híbrido que resulta este metarrelato como sobreestructura de un diálogo teatral”. Avala su afirmación citando un fragmento del prólogo de Vargas Llosa a la edición de Seix Barral, donde el dramaturgo señala “la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias”. Castagnino caracteriza *La señorita de Tacna* como un “cuento escenificado”, una “narración escenificada”, y la vincula en su construcción procedimental con el teatro épico brechtiano y su distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) a favor de la reflexión. “Fría racionalidad estructural carente de tensiones; apelación, sí, a la activa participación imaginativa del público, sin

sacudirlo”. Ve racionalidad épica, no emocionalidad dramática aristotélica. La llama también “obra abierta a la discusión y a los desacuerdos”, que no busca imponer una interpretación unívoca. Celebra la actuación de Aleandro y especialmente del elenco femenino, y en cuanto a la puesta la encuentra adecuada al análisis comprensivo del texto dramático, aunque “no quede justificada la inútil inclusión del desnudo de la reptante Carlota”.

El crítico Ernesto Schoo publica un valioso comentario crítico, “*La señorita de Tacna*, un espectáculo de rara calidad”, en el diario *Convicción* (30 de mayo de 1981). Encuentra afinidades entre la obra peruana, la argentina *Así es la vida*, de Arnaldo Malfatti y Nicolás De las Llanderas, y la española *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca. Destaca a Belisario como “transparente retrato del autor”. Para Schoo Vargas Llosa formula preguntas sobre la causalidad/responsabilidad de los acontecimientos que atraviesa Mamaé: “¿Víctima de los prejuicios de su tiempo, de la religión mal entendida, de sus propios fantasmas?”, y “no juzga”, deja librada(s) la(s) respuesta(s) al espectador. Busca la identificación no con los temas, sino con “un enfoque inusual en esta época, el del sentimiento” (en el polo opuesto a la lectura de Castagnino). Plantea algunos reparos a la construcción de la pieza:

Es obvio que en escena se habla más de lo que se muestra: hay reiteraciones (varias veces se cuenta qué posición ocupa Mamaé en la familia y cuáles son sus grados de parentesco con los personajes), escenas innecesarias (la evocación del baile de máscaras donde Elvira baila, sin saberlo, con un negro) y *se cuenta* la decadencia de la fortuna familiar, no se la *siente* decaer. (Schoo, 1981, subrayados en el original)

Aplauda la puesta de Alfaro (que ha volcado imaginación donde hacía falta) y muy especialmente la bellísima escenografía de Sarudiansky,

cuyas transparencias sugieren, a la vez, los mosquiteros de las siestas sudamericanas, con su sol imposible y sus víboras al acecho, la morada espectral de los fantasmas familiares, el misterio de la naturaleza excesiva y avasalladora contra la cual poco puede el avance civilizador. (Schoo, 1981)

Schoo destaca el trabajo actoral de Aleandro y sintetiza en su balance crítico: “El regreso de la Aleandro es el acontecimiento teatral de 1981”. Como en la crítica de Berruti, dicho “acontecimiento” posee peso político. Considera “acaso innecesario” el “desnudo integral” de Perissé. Para Schoo, finalmente,

La señorita de Tacna no es tan solo un bello espectáculo, de rara calidad. Es también reencontrar, en la voz de un autor peruano, los acentos de aquellas voces argentinas, tan remotas, que prevenían de los peligros de las siestas bajo el sol, relataban la crónica de la familia, desgranaban letanías y rosarios, se entristecían al comparar la escualidez presente con la opulencia pasada. ¿Qué burgués latinoamericano que bordee el medio siglo no ha tenido su Mamaé y no ha contemplado, a través de su mirada, el abismo insondable del tiempo que todo lo muda? (Schoo, 1981)

Es llamativo que ninguno de los experimentados críticos pone el acento en el componente expresionista de la pieza (la objetivación escénica de los contenidos de la subjetividad de los personajes), en diferentes planos, sea la imaginación creadora de Belisario o las construcciones entre la memoria, el deseo y la imaginación que realiza Mamaé, que a veces sugieren o se tensionan con la actualización escénica del pasado en el *flashback*. Belisario es al mismo tiempo creador y espectador de su teatro.

En suma, el estreno de *La señorita de Tacna* en Buenos Aires significó un hito relevante en la trayectoria dramatúrgica de Vargas Llosa, con proyección internacional, y a la vez un paso importante en el proceso político-cultural para la clausura de la dictadura y la reapertura de la Argentina a la vida democrática.

Referencias

- Berruti, Rómulo. (1981). «Los ecos de una gran noche» y «Estreno mundial de Vargas Llosa». *Clarín*, Sección Espectáculos, 28 de mayo.
- Cabrera, Hilda. (2004). «El amor frente al paso del tiempo». *Página/12*, Sección Espectáculos, 23 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-35696-2004-05-23.html>
- Castagnino, Raúl H. (1981). «Una pieza teatral a mitad de camino». *La Prensa*, 29 de mayo.
- Cruz, Alejandro. (2025). «La obra de Vargas Llosa que marcó un hito artístico y personal en la vida de Norma Aleandro». *La Nación*, Sección Espectáculos, 15 de abril. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-obra-de-vargas-llosa-que-marco-un-hito-artistico-y-personal-en-la-vida-de-norma-aleandro-nid15042025/>
- Gorlero, Pablo. (2004). «El regreso de la dama», *La Nación*, Sección Espectáculos, 8 de mayo. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-regreso-de-la-dama-nid599150/>
- «*La señorita de Tacna*». (1988). Revista *Gente*, 7 de enero.
- «*La señorita de Tacna* y Mario Vargas Llosa. (1981). *La Prensa*, 23 de mayo.
- «Norma, con el premio de los aplausos». (1988). *Clarín*, 30 de enero.
- «Norma Aleandro, una señorita de 90 años que no deja de soñar» (1988). *La Nación*, 9 de enero.
- Schoo, Ernesto. (1981). «*La señorita de Tacna*, un espectáculo de rara calidad» y «Todo Buenos Aires en la sala». *Convicción*, 30 de mayo.
- Vargas Llosa, Mario. (1981). *La señorita de Tacna*. Barcelona-Caracas-México: Editorial Seix Barral, Col. Biblioteca Breve.

Jorge Dubatti es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Profesor Titular Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini". Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula del Espectador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. En 2015 y en 2018 el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica. En 2007 y 2017 recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación (Premio Diploma al Mérito).