

Vargas Llosa y el escritor

Con *La tía Julia y el escritor*, los demonios vargasllosianos han seguido un curso hasta cierto punto diferente del que los había caracterizado en las novelas anteriores. El ámbito narrativo del novelista peruano se situaba básicamente en torno a la adolescencia (*La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, *Conversación en la Catedral*) y una de sus preocupaciones centrales era el cuestionamiento ético-existencial de la vida de sus personajes (Alberto, Cuéllar, Zavallita). Estos dos elementos aparecían inscritos, a su vez, en un contexto más amplio: la crítica a las instituciones de poder de la sociedad peruana: la burguesía, el Estado, la Iglesia y el Ejército. Y, con ello, el mundo novelístico vargasllosiano alcanzaba un nivel de complejidad mayor al dado exclusivamente por las innovaciones de lenguaje y los juegos de estructuras y tiempos narrativos. El mundo ficticio de Mario Vargas Llosa, aquel lugar en el que sus demonios lograban exorcizarse, era, así, lo suficientemente complejo y rico en significaciones como para despertar en el lector una preocupación que trascendiera los reducidos marcos de la simple cotidianidad.

En su última novela, sin embargo, hay un cambio de óptica radical: parecería que sus demonios —rebeldes, intransigentes, insurrectos siempre— se hubieran acomodado un tanto a la vida. La instancia crítica ha desaparecido por completo: Marito, fuera de los problemas familiares que le acarrean su vocación literaria y los amores con su tía, no tiene ningún otro tipo de conflicto con la existencia (individual o social). Incluso la Familia, única institución que aparece de cuerpo presente en la novela, está tratada con demasiada superficialidad y complacencia. Allí, en el núcleo familiar, ningún conflicto es decisivo, todo llega a resolverse de la mejor manera. La familia —parece decirnos Vargas Llosa— es el lugar de la bonanza. Con esta novela, Alberto ha cumplido (o está por cumplir) cincuenta años y cómodamente se dispone a contarlos su vida.

La historia es sumamente simple: un típico muchacho de clase media, dieciocho años cumplidos y con veleidades literarias se enamora de pronto, locamente, de su tía, quince años mayor que él. Las peripecias

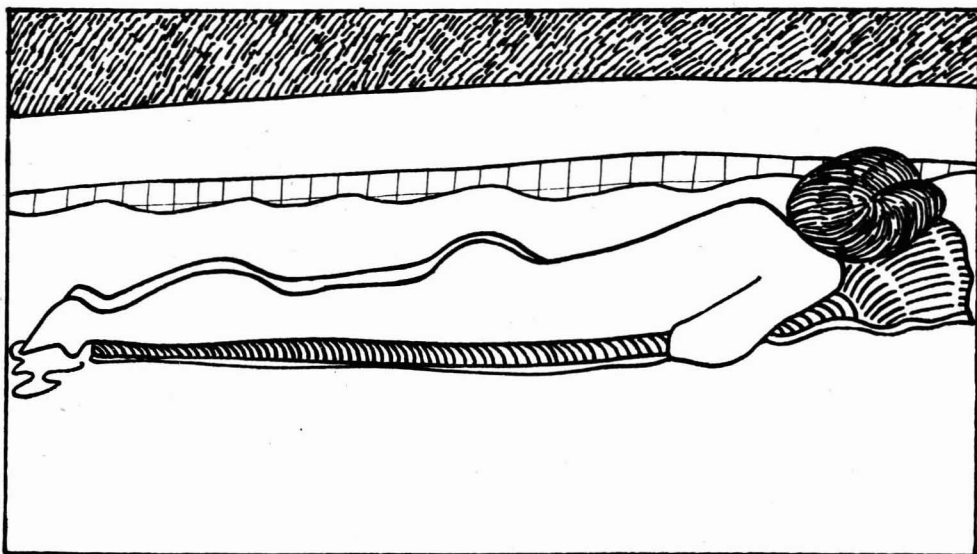
del relato son producto de los obstáculos que le ofrece la familia —convencional, histérica, mojigata— a ese “amor imposible”. La obligada clandestinidad de los amantes transcurre, entonces, cobijada por la tímida obscuridad de cines de barrio, cafés solitarios y poco frecuentados y calles apartadas del centro de la ciudad. Y culmina, happy end mediante, en una fraudulenta acta de matrimonio, rubricada en un romántico y sucio pueblecito de pescadores en la costa peruana. No es definitivamente una historia escrita por Vargas Llosa; más bien, parecería ser un radioteatro de Pedro Camacho, ese personaje chusco y conmovedor que deleitó a Lima, hasta la locura, con sus historias de incestos, crímenes, violaciones y fanatismos como ningún melodrama vargasllosiano sería capaz de hacerlo. Es justo aquí, en el trabajo tras bambalinas de Camacho, donde la novela gana definitivamente la simpatía del lector. Y son básicamente los aspectos formales los que hacen posible esta ineludible atracción.

Estructuralmente, la novela está dividida en dos partes que van intercalándose a lo largo de la narración: por un lado, los radioteatros de Pedro Camacho, que adoptan la forma de cuentos, siempre inconclusos y cuyos personajes, muriendo y renaciendo furiosamente, saltan de un radioteatro a otro, según los caprichos de la cada vez más desquiciada y caótica imaginación de su autor; y por otro lado, la melodramática historia —hilo de Ariadna de la novela— de la tía Julia y Varguitas.

Estos dos niveles narrativos, como cada uno de los radioteatros de Camacho, aparecen estrechamente enlazados, alimentándose

mutuamente, al grado en que sus sentidos resultan intercambiables. Camacho, el escritor, a medida que pierde la razón y sus demonios encuentran menos obstáculos racionales para manifestarse, comienza a producir una literatura cuyo carácter instintivo y pulsional termina escandalizando los castos oídos de sus radioescuchas. Varguitas, en cambio, zambullido hasta las narices en el melodrama familiar, no hace otra cosa que abortar pequeños cuentitos fantásticos que terminan siendo fácilmente demolidos por la crítica de Javier, su “amigo del alma”, y de la tía Julia, fervorosa admiradora de don Pedro Camacho. Así, aquel nivel narrativo —el de los radioteatros del escritor— que por su propia naturaleza parecería contener la esencia del melodrama va desprendiéndose poco a poco de ese lastre y contaminando, a su vez, con lo que desecha, la tragicómica biografía de Varguitas.

Pero, incluso a nivel estructural, Camacho da una lección a Vargas Llosa que éste no supo asimilar. Las historias radiofónicas del escritor, un poco contra su voluntad y siguiendo los dictados de su locura en incontenible crescendo, terminan creando un caos tanto formal como temático en sus relatos que el melodrama vargasllosiano no alcanza a rozar. En una entrevista a José Miguel Oviedo (*Vuelta*, No. 10, septiembre 1977), hablando de esta novela, Vargas Llosa declara: “Mi intención era contar esta historia simultáneamente en dos niveles y mostrar cómo estos dos niveles, que al principio parecen tan rígidamente independientes uno de otro, en realidad están visceralmente comunicados. En las historias del protagonista uno lo va descubriendo





Mario Vargas Llosa

poco a poco; lo que parece a primera vista totalmente imaginativo, producto de la fantasía, está en realidad enraizado en menudos acontecimientos de su vida, en sórdidos episodios cotidianos. Lo mismo ocurre en esa experiencia que tú puedes llamar diminuta y trivial del otro narrador que cuenta sus peripecias privadas a lo largo de ese año. Hay elementos allí que son tan extravagantes, distorsionados y excesivos, sobre todo a nivel del sentimiento, como en el mundo de los radioteatros. O sea que esos dos mundos en realidad no están tan diferenciados; constituyen sólo distintos grados de una misma realidad, de una misma experiencia." Pero, en realidad, estos dos niveles en los que se desarrolla la historia se comunican sólo por su sentido: el melodrama recorre tanto la vida de los personajes de la novela como la de los personajes de los radioteatros de Camacho. Pero ¿qué habría sucedido si estos dos niveles llegaran a fundirse realmente? ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si alguno de esos personajes rodiofónicos —estupradores, fanáticos, criminales— hubiera saltado de pronto de su radioteatro y aparecido, un día cualquiera, cortejando a la tía Julia?

A Vargas Llosa definitivamente le faltó la locura de su personaje, el escritor. Los presupuestos de la novela están dados, de hecho, en los radioteatros de Pedro Camacho: cada vez más la historia de Varguitas y la tía Julia se torna un melodrama radiofónico más. El autor de la novela va cediendo poco a poco a la instancia de su personaje. Vargas Llosa desaparece en el escritor, se somete, se transforma en él. Por lo menos, esto parece ser así hasta algo más de la mitad de la novela. Sin embargo, al final, el proceso se trunca: Vargas Llosa retrocede, se estanca en el convencionalismo de un relato lineal y acostumbrado para un asiduo lector de Corín Tellado; en definitiva, traiciona a su personaje: no se atreve a asumir su locura, no da el salto definitivo a ese caos narrativo que don Pedro Camacho le ofrece en bandeja; temeroso, se repliega a la fácil y trillada senda del relato lineal. Alberto ha cumplido cincuenta años y cómodamente se dispone a contarnos su vida.

Sin embargo, hay un valor indiscutible en *La tía Julia y el escritor* que es necesario reconocer explícitamente. El hecho de incorporar a la literatura (como ya anteriormente lo habían hecho otros escritores; entre ellos, tal vez el caso más sobresaliente: Manuel Puig) todo ese mundo del

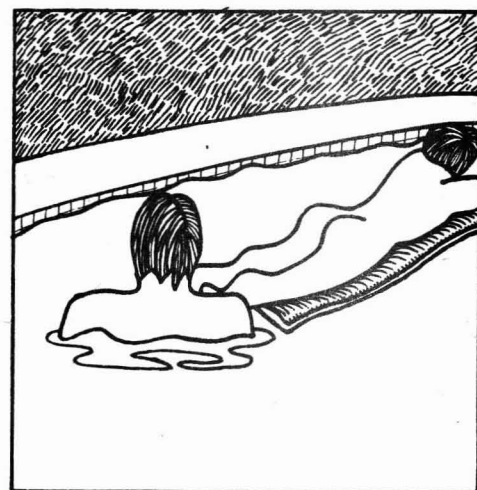
melodrama (novela sentimental, radioteatros, telenovelas, etc.) que viene a realizar subliminalmente los anhelos y expectativas sentimentales de una clase media siempre insatisfecha con sus mediocres condiciones de existencia y cuya única posibilidad de evasión es el mundo que le ofrecen esas grotescas y sublimes historias radiales, televisivas o impresas que le ponen el cielo al alcance de su sensiblería. Pero también, y sobre todo, el haberlo hecho con ese humor, esa gracia, esa sonrisa constantes —de las que ya habíamos tenido noticia con *Pantaleón y las visitadoras*— que recorren cada una de las páginas del libro y que ganan definitivamente la simpatía del lector. No cabe duda: Vargas Llosa se divirtió tanto al escribir esta novela como el lector al leerla.

Armando Pereira

Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, México, Seix Barral, 1977, 447 pp.

Alejo Carpentier: *El peregrino en su patria*

Solemos pertenecer, en la universidad al "grupo de críticos históricos inclinados a leer toda la obra de Alejo Carpentier desde el punto de vista del 'realismo mágico'" y viviendo ahora, según González Echevarría, "en el otoño de una época crítica que ha liquidado el recurso del autor como origen



y puesto en duda las prácticas convencionales de la crítica académica", hay que confesar que su libro era entusiasmante: el tiempo del descubrimiento, de la revelación, el apocalipsis sobre la obra de Carpentier, había llegado encerrado en las páginas de *El peregrino en su patria*.* Pero, una vez más, dicha revelación del propósito artístico (de Carpentier, en este caso) se queda en mera proposición y la "metanovela" [sic] que González cree haber escrito, es sólo un "pseudoeptígrafo" más: un ensayo crítico sin un *meta* antes o después (no en balde en este mismo "otoño", Jacques Lacan ha negado la posibilidad de un metalenguaje o, lo que es lo mismo, de una posición privilegiada desde la cual se pueda hablar del lenguaje). La meta de González parece consistir más bien en usar, sin definir, tanta terminología crítica *avant-garde* proveniente de escritores franceses (aunque usada de manera muy particular: aquella de los egresados de la universidad de Yale, en los Estados Unidos) y en citar tantos autores como le es posible. En su libro abundan, pues, los términos *estructura* (ya pasado de moda pero todavía utilizable), *borradura* ("erasure" o ¿effaure?), *tachadura*, *trazo*, *texto*, *architexto*, *contexto*, *juego intertextual*, por citar sólo unos cuantos, que hacen muy pesada la lectura de esta "novela bizantina" [sic otra vez].

Ahora bien, si se deja a un lado el continuo y molesto pavoneo culterano de González Echevarría, su libro provee al lector de un pertinente contexto histórico y filosófico en el cual las obras de Carpentier deben ser situadas y dentro del cual deben ser analizadas. Esto es llevado a cabo por González y su análisis, tanto de la

