

## La tía Julia y el escritor, *nuevo rumbo de la novelística de Mario Vargas Llosa*

Esta última novela de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, nos ofrece una faceta absolutamente nueva, desconocida, del talento del escritor peruano.

Abandonando sus temas favoritos de los barrios escandalosos de Lima, sus historias de lupanares y de bares mal frecuentados, nos presenta ahora una verdadera novela autobiográfica cuyos elementos novelados, cuyos personajes y acontecimientos imaginados sólo completan y estructuran la intriga principal para darle más relieve e impacto.

Mario Vargas Llosa, con estilo absolutamente flaubertiano —conocemos su admiración y sus escritos sobre este gran novelista francés decimonónico—, nos cuenta la historia de su propia juventud, de sus complejos cuando tías y tíos limeños seguían llamándole «Varguitas» o «Marito», cuando frecuentaba ya la Facultad de Derecho de la Universidad de San Marcos.

*La Tía Julia*, joven boliviana divorciada a los treinta y dos años, vive con él en la grande casona de sus abuelos en Lima, mientras sus padres residen en Estados Unidos. Lo trata, ella, primero con afecto y como a un hermano menor. Pero, poco a poco, Mario experimenta por su guapa tía, o más bien hermana de una tía suya, unos sentimientos amorosos. La «niña» no acepta tomar en serio al «joven mocoso». Pero su gusto del romanticismo le conduce a concederle citas clandestinas, telefonazos sentimentales y unas entrevistas acariciadoras. Finalmente, advertidos por la parentela, los padres de Mario regresan escandalizados al Perú para poner término a la intriga. El muchacho, excitado, consigue persuadir a Julia para casarse con él, y después de muchos fracasos y aplazamientos debido a dificultades

administrativas y legales, consiguen casarse por mano de un alcalde campesino pagado para olvidar la edad de Mario.

La segunda intriga es la de Pedro Camacho. Para pagar sus gastos de estudio y de estancia en Lima, Mario ha conseguido un puesto de redactor en una pequeña emisora radiofónica privada: «Radio Panamericana». A cambio de una retribución modesta corrige o redacta boletines de información y seriales de radioteatro comprados en el extranjero. Pero la cosa anda mal cuando su colaborador semianalfabeto comunica al director la existencia de un extraordinario «escriba» boliviano, cuyo talento increíble de cuentista cautiva a todos los auditorios de su país.

Pedro Camacho —así se llama el famoso radiofonista—, contratado para aumentar rápidamente la audiencia de las emisiones radiofónicas, empieza a fomentar el interés general. De todas partes llega la noticia de que todo el mundo en Lima sigue las aventuras de los folletines, sea a las quince, a las dieciséis o a cualquier hora del día. Todo el mundo conoce los personajes de cada serial y espera la emisión de la mañana siguiente para enterarse del progreso de sus aventuras.

Dando la impresión de no vanagloriarse de su éxito, Pedro Camacho provoca la curiosidad y los aplausos generales, hasta de la dirección y de los colaboradores de Radio Panamericana. Mario, que siempre ha codiciado un destino de novelista, quiere acercarse al «artista» para descubrir su técnica literaria.

Pedro Camacho pretende ser profundamente original («Nunca he plagiado a nadie»), pero sí tener imitadores («Toda Argentina está inundada de obras mías, envilecidas por plumíferos rioplatenses», p. 66). En realidad, su preparación literaria es nula. Consiste en un solo libro, hecho de «10.000 citas literarias de los 100 mejores escritores del mundo».

Ha comprado además un plano de Lima para dividirlo en sectores que clarificará con *iniciales* según su importancia social (MPA = Mocracia de las Profesionales Amas de Casa). Así, el barrio de la Victoria y del Porvenir será designado como VMMH (Vagos Maricones y Maleantes Hetairas), con una técnica digna de Pantaleón Pantoja.

Al describir el actuar de «escribidor», el autor emprende una profunda sátira de toda la subliteratura que inunda Hispanoamérica, a la par que los seriales de TV.

A partir del cuarto capítulo empieza un vaivén entre capítulos impares, dedicados a los amores de Mario y Julia, mezclados con las actuaciones de Pedro Camacho. Los capítulos pares nos cuentan aventuras dignas de radioteatro. El capítulo IV dibuja el encuentro del negro loco, desnudo y mudo con el sargento Lituma en un cobertizo del Puerto de Callao. El capítulo VI nos habla de la incestuosa Sarita,

que no alcanzó a casarse con Gumersindo Tello por estar embarazada de su propio hermano Richard.

El capítulo VIII nos revela la vocación «raticida» de Federico Téllez Unzátegui, quien por haber dejado comer viva a su hermanita por las ratas, acaba por fundar la «S. A. Antirroedores».

El capítulo X nos revela cómo el propagandista médico, Lucho Abril Marroquín, después de un terrible accidente de coche en Pisco, sufre de alteración mental y cómo será curado por la misteriosa doctora Luisa Acémila. Pero el protagonista de este cuento encuentra a Federico Unzátegui, del capítulo VIII.

A partir de este momento, las relaciones de un cuento con otro se harán más frecuentes. Ezequiel Delfín, quien acaba por matar al dueño de la Misión Colonial, estuprando su vieja esposa sin preocuparse de la hija, se revelará ser Lucho Abril Marroquín, del capítulo X.

En el capítulo XIV, el Rdo. P. Seferino Huanca Leyva, quien fornicó con la negrita Teresa, tiene un hijo adulterino que se encuentra en las barriadas de Lima con la latifundista Mayte Unzátegui (citada en el capítulo VIII), con Alberto de Quinteros (del capítulo III), considerado ahora como homosexual, con el ex sargento Jaime Concha (quien podría ser el sargento Lituma del capítulo IV), con el pastor evangelista Sebastián Bergua (citado en el capítulo XII).

Para desembarazarse de todos estos personajes, el autor inventa a Joaquín Hinostroza Belmont, hijo retardado de una rica y buena familia, quien después de fracasar en todos los estudios, consigue arruinar a sus padres y llegar a ser árbitro futbolístico internacional.

En el gran estadio de Lima, donde arbitra un partido entre Bolivia y Perú, veremos aparecer al famoso negro loco del capítulo IV. El sargento Concha (¿sería Lituma?) lo descubre y lo mata. La muchedumbre pretende defender al negro y para evitar alborotos, la policía lanza granadas fumíferas, provocando huidas locas de los espectadores. Las puertas metálicas cerradas dan lugar a una carnicería horrible donde perecerán el árbitro y su amada Sarita, en un desenlace dantesco.

En el capítulo XVIII aparecen un sinfín de personajes nuevos que utilizan apellidos de personajes anteriores. Es el colmo de la confusión folletinesca. Para acabar con héroes invisibles, el autor, otro Pedro Camacho embarazado, los mata en un terrible terremoto.

Si los capítulos pares han servido para ilustrar un tipo de fantasía deshilvanada parecida a la del redactor genial Pedro Camacho, exagerada hasta sus extremos, los capítulos impares nos cuentan en una forma primeramente romántica y después humorística los progresos de las relaciones sentimentales de Mario y Julia.

Pero estos acontecimientos se mezclan con alusiones a las actuaciones de Pedro Camacho.

Por ejemplo, en el capítulo V, se nos muestra el impacto del radioteatro en el público limeño («*Gustaban a los viejitos y a la cocinera... porque se portan mejor los oídos que la vista. Gustaban a los jóvenes porque eran entretenidos, les distraían y hacían soñar, vivir cosas imposibles...*») La prensa lo designará como «*experimentado libretista de imaginación tropical y palabra romántica, intrépido director sinfónico de radioteatros y versátil actor él mismo de acaramelada voz...*».

El autor no deja de ridiculizarlo al hacerle declarar: «*la grabación de un episodio es una misa*» (p. 121)... «*Ese hombre santifica la profesión del artista*», declaran sus colaboradores. También revela el novelista su conocimiento práctico de la vida radiofónica y todos los oficios que colaboran en el espectáculo, como los «*artistas*» que imitan todos los ruidos y todas las acciones.

En el capítulo VII, «*eso que había comenzado como un juego, se fue volviendo serio en los castos encuentros de los cafés luminosos del centro de Lima*» (p. 151). Mientras tanto, Genaro hijo, subdirector de Radio Panamericana, se queja de los ataques de Pedro Camacho contra los argentinos, provocando la queja del embajador de esta República. Pero el hombre seguía imperturbable, produciendo hasta 10 radioteatros por día, de veintitrés minutos cada uno..., lo que le exigía más o menos quince horas de trabajo diario. Añade intencionadamente el autor: «*Jamás se divertía NI LEIA LIBRO NI REVISTA O PERIODICO FUERA DEL MAMOTRETO DE CITAS Y DE SUS PLANOS* (o instrumentos de trabajo). Lo fulmina en la p. 158: «*Jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda*». Entonces se pregunta: «*¿Cómo era posible inventar durante diez horas seguidas, situaciones, diálogos, anécdotas?*». La contestación la presta el mismo Camacho: «*los cerebros de nuestra América mestiza pueden parir mejores cosas que los franchutes*» (p. 158). Pero no conservaba copias de sus radioteatros, ni tenía ficheros de sus personajes, ni consultaba diccionarios, ni manuales. Sólo le importaba el carácter melodramático de sus intrigas.

En el capítulo IX aparece la primera crisis de celos entre Mario y Julia. Esta pretende todavía rechazar al «*joven mocososo de dieciocho años que no puede casarse con una divorciada de treinta y dos*». Y Pedro Camacho tiene argumentos mayores: como «*la mujer y el arte son excluyentes*», o «*un buen purgante fulmina la locura de amor*» (p. 193).

El capítulo XI ataca directamente al héroe de las cocineras y de los conserjes: «*¿qué medio social, relaciones, casualidades, habrán producido esa vocación literaria? Parodia de escritor: era poco más que un analfabeto*» (p. 236). Es el momento en que Pedro Camacho empieza a trasladar sus personajes de un radioteatro a otro y en que

será atacado en la calle por dos argentinos ultrajados por sus ataques verbales e inmerecidos.

El capítulo XIII nos muestra cómo la familia de Mario se ha enterado de todo y cómo sus padres deciden regresar desde EE. UU. para «poner las cosas en orden».

Mientras Mario confiesa sus amores con su tía a Pedro Camacho, éste lo anota mentalmente para usar el dato en un próximo guión. Revela además a su interlocutor que su memoria le traiciona, que mezcla los nombres y que no tiene tiempo ni para establecer fichero ni para consultar los programas radiados... Sus colaboradores empiezan a dudar seriamente de su salud mental.

Comprende Mario la necesidad de casarse para provocar lo irreparable y se pone en busca de los papeles oficiales (capítulo XV).

El capítulo XVII, tratado en forma de épica y burlesca búsqueda de un alcalde poco formalista, nos traslada de un pueblo andino a otro, de Chincha a Tambo de Moro y finalmente a Grocio Prado, donde después de tantas andanzas y fracasos rotundos y promesas incumplidas, los novios consiguen el casamiento legal contra un leve fraude pagado, en la fecha de nacimiento de Mario.

El capítulo XIX nos ofrece un *happy-end* muy romántico. Mario consigue, después de muchas gestiones, siete «enchufes» distintos que le permitirán hacer vivir al matrimonio.

El padre perdona. La tía Julia regresa de Chile con toda urgencia y el pobre Camacho será internado en un manicomio.

Pero, como si fuera necesario añadir una moraleja a esta conclusión, aparece un último capítulo, que será el número XX.

Aquí aborda el autor el porvenir de la pareja, cuyas aventuras acabamos de conocer. Como lo había soñado su protagonista tantas veces, el joven periodista llegará a vivir en una buhardilla parisina, a conquistar un diploma universitario y a ser escritor, ideales que todos sus parientes y amigos habían considerado como dudosos.

Su amante vacilaba en casarse porque «no podía durar tres años». Duró siete. Y aquí constatamos que la realidad se superpone a la ficción. Mario Vargas Llosa se separó efectivamente de su tía Julia Urquidi (a quien dedica su novela) y se casó finalmente con su prima Patricia, la hija de la tía Olga... para vivir con ella en Londres, en Barcelona y finalmente en Lima, donde empezó esta larga y conmovedora narrativa.

El talento original del escritor no ha consistido sólo en tejer admirablemente esas intrigas múltiples, en combinar episodios románticos con capítulos folletinescos. Siempre está presente la precisión humorística del estilo, la fórmula irónica que habíamos ya divisado, en forma creciente, en la farsa de *Pantaleón y las Visitadoras*.

Pero la gran novedad de esta novela está en el estilo usado para contar los progresos de los amoríos de Mario y de Julia. Abandonando totalmente el tono de sus escritos anteriores, Mario Vargas Llosa vuelve a la forma clásica, elegante, pulcra, del estilo. Ha llegado a *un tournant* de su carrera donde domina totalmente su talento.

En esta novela casi autobiográfica ha decidido poner mucho de su personalidad íntima, de sus experiencias sentimentales personales, en los años románticos de su juventud limeña.

Pero, paralelamente, aplica las teorías de su maestro mayor, Gustave Flaubert.

En el suplemento literario del periódico francés *Le Monde* (16-6-1978), el famoso crítico parisino Bertrand Poirot-Delpech subraya —a propósito de la publicación en Francia del estudio de Mario Vargas Llosa sobre la novela flaubertiana (*L'orgie perpétuelle*, traduit par Bernard Bensoussan, Paris, Gallimard, Coll. Le Monde entier, 1978): «... *L'Orgie perpétuelle* montre que sa foi dans le roman et sa technique doivent presque tout à son idole.» Y añade: «*A force d'impasibilité entendue comme une stratégie et non comme un sécheresse de coeur, l'idéal serait que le lecteur ait l'illusion d'un matière narrative qui s'engendre elle-même!*» Y constatamos efectivamente el deseo del escritor de distanciarse lo máximo de sus textos. La ficción militante le parece absolutamente condenable. Pretende traducir fielmente la realidad social de su país, de su continente, cuyos bullicios fomentan su vitalidad estética. Pero se dirige a un lector sutil, inteligente, que constatará poco a poco que el «narrador», bañado en el contar de las aventuras de sus protagonistas, caerá en los mismos defectos que quiere estigmatizar.

Mientras subraya las exageraciones, abusos, inconsecuencias de los radioteatros imaginados por un telenovelistas inculto, cae en las mismas flaquezas, en forma ejemplar, para contar las aventuras de los capítulos pares, especialmente los que se desarrollan en las barriadas de Lima, ambiente que el escritor conoce perfectamente.

En sus novelas anteriores había creado una serie de personajes víctimas de formas distintas de castración: Alberto, en *La Ciudad y los Perros*, y Santiago, en *Conversación en la Catedral*, aparecen como víctimas del ideario literario. Cavo, en *La Ciudad y los Perros*, como el teniente Gamboa y el capitán Pantoja en *Pantaleón y las Visitadoras*, sucumben al ideal militarista.

Hijos, estudiantes, periodistas, varones emasculados, sufren todos, y de manera distinta, de ambiciones decepcionadas.

Evoca también el escritor el fracaso de grandes empresas utópicas como la Misión Evangelizadora y Redentora, las Hermanas de Santa María de Neiva, en *La Casa Verde*; los Hermanos del Arca y el Servicio de Visitadoras en *Pantaleón y las Visitadoras*.

Además de esta negación de la utopía extendida a la falacia de la democracia capitalista y de la libertad del ascender social, Mario Vargas Llosa gusta de revelar aquí toda la lucha de la juventud contra el conformismo de la pequeña burguesía tanto peruana como internacional. Desde el principio de *La tía Julia y el escribidor*, rabia porque Julia lo trata de joven mocoso; porque su familia duda de su vocación de escritor y de sus posibilidades universitarias.

Esta preocupación es tan grande que el último capítulo de la narración aparece como un suplemento al desenlace optimista.

Todo lo que pretendía desde joven, lo pudo realizar contra las predicciones de los mayores. Ahora es escritor. Ha podido casarse con quien quería. Ha vivido como lo imaginaba, en un subático parisino, como lo hicieron muchos poetas románticos, de Heine a Chatterton. Ha podido conquistar un diploma universitario y sigue recorriendo el mundo, mucho más de lo que había imaginado, ya que acaba de visitar Australia.

Esta victoria personal se superpone a sus temas preferidos: evocar la pequeña burguesía y sus mezquindades, los amigos sinceros, la defensa del machismo, la evocación de las clases bajas, con sus miserias indescriptibles, en las villas-miseria de Lima y Callao, el espectáculo de la prostitución y de todas las aberraciones sexuales, los criminales de toda clase, la violencia bajo todas sus formas, la opresión religiosa, militar o policíaca.

Pero el tema esencial consiste en denunciar la estupidez del radioteatro, desmontar el prestigio falso e inmerecido de un escritor de pacotilla cuyo único mérito reside en una imaginación inagotable, criticar además el interés de la masa popular de los oyentes que tardan mucho en constatar la falsa cultura impuesta por las ondas.

Revela toda la atmósfera artificial del mundo radiofónico donde locutores, actores, guionistas no alcanzan el nivel intelectual esperado (los radioteatros se compraban por decenas de kilos a una empresa extranjera especializada...).

En un ensayo de gran calidad<sup>1</sup>, Rosa de Baldussi, profesora en la universidad argentina de Rosario, ha revelado y demostrado el «*valioso y cuidadoso arte de la composición de Vargas Llosa*», analizando la estructura narrativa de *La Casa Verde* en sus 16 secuencias. Confirma el gusto del autor por desarrollar varias intrigas paralelas que complican seriamente la comprensión del libro. Comenta perfectamente la ambición del escritor peruano: «*El entrecruzamiento de las historias invitará al lector a retroceder en busca del detalle significativo...*

---

<sup>1</sup> Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.

que le ayuda a reconocer situaciones y personajes, a manejarse en un cierto orden dentro del laberinto que se le ha propuesto.»

Lo obligará así a descubrir los hilos conductores y descomponer cada novela en sus unidades narrativas.

Permite el famoso distanciamiento que exigía Flaubert. El lector debe tener la ilusión de que la narración se produce, se desarrolla por sí misma. El autor procura evitar enjuiciar a sus personajes para no revelar su existencia creadora. En *Madame Bovary*, son los personajes quienes modifican la opinión del escritor sobre lo que cuenta. Carlos Fuentes lo ha conseguido magníficamente en *La muerte de Artemio Cruz*, donde los narradores se sustituyen, de la primera a la tercera persona, para modificar el enfoque.

En un principio consideramos que la tía Julia es uno de los principales protagonistas. Pero con el fluir de la narración constatamos que son únicamente dos.

El primero, a quien se destina toda la sátira, es Pedro Camacho, marioneta ridícula del periodismo de cuarta categoría.

El segundo es Mario, cuyas tentativas para ser escritor fracasan innumerables veces, antes de confundirse primero con el talento creador de Pedro Camacho, asimilándose progresivamente a él, hasta imitar sus defectos y flaquezas. Y su genio consiste en borrar imperceptiblemente la frontera entre su protagonista y su propio arte narrativo.

Mario lucha también para que se le considere como macho y adulto, tanto por la tía como por su familia. Y desarrolla una energía extraordinaria para vencer sus problemas materiales, así como para convencer a Julia, a sus amigos y familiares, que quiere, que puede, que debe casarse. Así será «mayorcito». Su tercera ambición será el diploma universitario conquistado en España.

La tía Julia aparece más bien como un *faire valoir*, ya que las mujeres, en el mundo de Vargas Llosa, son siempre personajes de segunda fila, como su madre que le quiere mucho pero no le sabe ayudar. El complejo edípico se revela, como en todas las novelas vargasllosianas, en la ausencia del padre, personaje temido pero también odiado, provocación a la violencia. Esta violencia, consecuencia también de las opresiones sociales, se traduce muchas veces por la rebelión (en *La Ciudad y los Perros*), por la fuga (*La Casa Verde*) o por el sometimiento (*Los Jefes*). Los amigos de Mario (Pascual y Javier) ilustran la felicidad del compañerismo, la utilidad de las amistades masculinas, que permite al joven realizar sus ambiciones.

Era necesario tener las calidades de un gran escritor como Vargas Llosa para poder sugerir en esta novela la obnubilación de un Flaubert por su propia tarea, su impresión de dejarse maniobrar por sus personajes, desconectándolo de la realidad para permitirle recrear una verdad ficticia, pasando insensiblemente de un estado a otro.

Eso nos vale capítulos enteros de una «huachafería» acabada, grandilocuente y grotesca en sus desbordamientos folletinescos más exagerados.

Separando primero la intriga romántica de una serie de narraciones dignas del peor Alexandre Dumas, combinadas con influencias de Emile Zola y de Paul Feval, Vargas Llosa, fiel a su maestro Flaubert, dirige sus intrigas con una perfecta maestría, hasta el desenlace final.

Evitando lo intrincado y lo chocante de sus primeras narraciones, ha conseguido escribir, con *La Tía Julia y el escribidor*, una obra maestra que revela el mundo nuevo de su madurez creadora.

ANDRÉ JANSEN  
Universidad de Amberes