

*De la subliteratura a la literatura:
El 'Elemento añadido'
en «La tía Julia y el escritor»
de M. Vargas Llosa*

La última novela de Mario Vargas Llosa * presenta un aspecto sumamente interesante: la mitad de los capítulos de que consta transcriben una serie de radioteatros atribuidos al personaje de la novela, Pedro Camacho. Se produce así el caso de la utilización, por parte de Vargas Llosa, de un subgénero literario, el radioteatro (eso sí, transformado), como uno de los elementos básicos en la construcción de la novela.

Vargas Llosa ya había empleado un método similar en su novela anterior, *Pantaleón y las visitadoras*, a través de la incorporación a la literatura de elementos, en principio, al margen de la misma; en ese caso, partes militares, imitados por Vargas Llosa en sus aspectos formales (la diferencia está en el contenido y en el contexto). Semerjantes técnicas han empleado también otros narradores hispanoamericanos, como Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, incorporando una estructura de «novela rosa», o Cortázar en *El libro de Manuel*, a través del continuado uso de fragmentos periodísticos, por no hablar ya del «collage» que supone *La vuelta al día en ochenta mundos*, o *Último round*.

Cuando el lector que ha comenzado a leer *La tía Julia y el escritor* llega al capítulo segundo se sorprende, indudablemente, por el corte del hilo narrativo adoptado en el primer capítulo. Se encuentra con una nueva historia en la que sobre todo le admira el modo de expresión. Fijémonos en el comienzo:

«Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña, en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más

* *La tía Julia y el escritor*, Seix Barral, Barcelona, 1977.

fragantes, y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros —frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu—, abrió los ojos y se desesperó en su espaciosa residencia de San Isidro» (p. 29).

A medida que avanza la narración de esta historia, el lector se dará cuenta de que se trata de un relato que nada tiene que ver con lo anterior, ni en cuanto al tema ni en cuanto al estilo, y más adelante sabrá que forma parte de uno de los radioteatros de Pedro Camacho. Lo que aquí me interesa destacar es que el lector percibe inmediatamente que se trata de un tipo de escritura que se puede englobar en el apartado de los géneros subliterarios (folletines, radionovelas, «novelas rosas», etc.). ¿Cuál es la intención de Vargas Llosa al utilizar este recurso? En otro artículo¹ he aludido a que, en esta novela, Vargas Llosa llevaba a sus límites (en relación con su anterior novelística) la problemática de lo que es la «literatura», al utilizar la autobiografía como elemento que plantea el problema de la «realidad» frente a la «ficción» en la obra literaria. Aparte de otros motivos, de los que trataré más adelante, también creo que es ésta su intención al utilizar, nada menos que en la mitad de las páginas de la novela, recursos propios de la subliteratura: analizar el proceso de la creación literaria enfrentando a lo «literario» lo «subliterario», o lo que es lo mismo, experimentando con los recursos propios de la subliteratura, para obtener un resultado contrario, una obra literaria. Esta búsqueda de lo que es la literatura es algo constante en Vargas Llosa, y buen ejemplo de ello son sus libros de crítica literaria (*García Márquez. Historia de un deicidio* y *La orgía perpetua*) y sus múltiples artículos; en ellos, reflexionando sobre la obra de otros escritores (aun cuando en el fondo siempre es un planteamiento sobre la suya propia) para llegar a crear una teoría de lo que es el hecho literario concretizado en la novela; en sus novelas, desde la propia práctica. Lo que aquí me propongo es analizar la forma en que Vargas Llosa utiliza elementos pertenecientes a la subliteratura y los convierte en literarios: en definitiva, analizar qué es lo que origina que una aparente muestra subliteraria se convierta en literaria.

Si aquí pretendo exponer las diferencias que van de lo subliterario a lo literario y cómo esos elementos subliterarios se transforman en literarios, sería necesario antes definir qué es lo literario y qué es lo subliterario. Las fronteras entre ambos son tan ambiguas que difí-

¹ «Realidad frente a ficción, o el proceso de la creación literaria. (Un estudio en torno a la «autobiografía» en *La tía Julia y el escribidor*, de M. Vargas Llosa)», *Estudios Humanísticos*, núm. 1, Colegio Universitario de León, 1979, págs. 99-108.

cilmente llegaríamos a conclusiones claras, particularmente para lo «literario» lo más que podemos hacer son acercamientos; en cuanto a lo «subliterario», sus características se señalan por oposición a lo presuntamente «literario» y su tipología se ha creado en base a una serie de factores considerados como negativos al compararlos con lo «literario». Sin entrar ahora en el tema, lo que es indudable es que el llamado «criterio de calidad» está siempre presente en la mente del autor y lector de una obra literaria. Como dice Francisco Ynduráin, «el criterio de calidad casi siempre es tautológico, salvo en los casos de máxima apertura, pues suele escoger para el rango superior de valores literarios aquellas obras cuyas cualidades están en consonancia con su tabla, o, cuando más, se atiene a un consenso decantado en tiempo y lugar, pero entre personas de nivel cultural idéntico»². A pesar de sus limitaciones en el tiempo, es un criterio que nos sirve aquí y ahora, y que, en mayor o menor medida, posee tanto el escritor de «literatura literaria» (acertada expresión de F. Ynduráin, por oposición a subliteratura) como el lector de la misma. En este sentido es evidente que los criterios en que se basan Vargas Llosa y su lector crítico sobre lo literario, aun siendo difíciles de explicar teóricamente, son comunes para ambos en virtud de una convención cultural similar que se mueve en un mismo eje cronológico de tendencias culturales³. Así pues, considerando, bajo el prisma del criterio de calidad, que la última novela de Vargas Llosa pertenece al ámbito de lo literario, punto de partida necesario para este trabajo, nos podemos adentrar ahora en la consideración de cómo un elemento extraliterario, los radioteatros en cuanto subgénero literario, pasan en esta obra a formar parte de la literatura.

Una primera objeción se podría hacer que invalidaría todo el trabajo: la consideración de que no se trata de auténticos radioteatros, dado que es el propio Vargas Llosa quien los escribe; pero aquí es donde casualmente aparece lo atractivo del planteamiento de Vargas Llosa en esta novela: se trata de una invitación al lector para que descubra los entresijos de la propia creación literaria, que el autor ha querido mostrar aún más claramente que en otras novelas. El paso que en toda obra hay entre «realidad real» y «realidad ficticia», empleando la propia terminología de Vargas Llosa o, lo que es lo mismo, entre lo no-literario y lo literario (no conformado y conformado), se puede dar dentro de la propia novela: el radioteatro como tal es lo

² F. YNDURÁIN, «Sociología y literatura», en *De lector a lector*, Escelicer, Madrid, 1973, p. 282.

³ Sin embargo, tal criterio de calidad es más discutible en un plano diacrónico. Se podrían citar muchos ejemplos de cómo varía la consideración de las obras literarias de una generación a otra. Por otra parte, es imposible no tener en cuenta tal criterio.

no-literario frente a su utilización especial que lo convierte en materia ya literaria (conformada).

Este es el planteamiento ofrecido al lector por Vargas Llosa, que revela la complejidad de composición de la novela; de ahí que resulte totalmente inadecuado (y sólo a primera vista se podría considerar así) la calificación de obra sencilla para esta novela y la división en dos grupos de su novelística: obras difíciles, hasta la aparición de *Pantaleón y las visitadoras*, y obras fáciles, ésta y la que aquí estamos estudiando. Creo que en ambas novelas Vargas Llosa no ha bajado su rendimiento como novelista y ha escrito obras «menores». Si la preocupación artística en sus obras anteriores ha sido suficientemente demostrada, también lo debería de estar en las dos últimas. Ambas tienen un punto en común: Vargas Llosa ha introducido elementos aliterarios, presentándonos su proceso de transformación en literarios; esto indica que Vargas Llosa sigue indagando en lo que es el hecho literario, abandonando unas técnicas que sorprendieron a los críticos («los vasos comunicantes», «las cajas chinas», «el salto cualitativo», etc.), pero continuando investigando en el proceso creador que ha descrito en sus libros de crítica literaria: el paso de la «realidad real» a la «realidad ficticia». En la novela que estoy enjuiciando, bajo su aspecto de sencillez, se esconde todo un haz de complicadas relaciones que nos permiten captar el proceso creador que dota de calidad artística a una obra. En tal proceso pretendo detenerme, circunscrito a la transformación del radioteatro de ser subliteratura a ser literatura.

Como primer paso analizaré los radioteatros que aparecen en la novela considerándolos como algo autónomo; un segundo paso será ver las relaciones que se establecen entre ellos, y, por último, estudiaré la relación radioteatro-resto de la novela.

LOS RADIOTEATROS

Analizando individualmente cada radioteatro se puede percibir una serie de notas que lo caracterizan como tal género subliterario y, al mismo tiempo, las características que demuestran que se ha producido un cambio y que nos encontramos con una obra literaria. Primero señalaré los aspectos formales que hacen que el lector identifique el texto como perteneciente a la subliteratura y, luego, la razón por la cual se observa que tal texto se sitúa en un nivel más alto: el literario.

Lo primero que podemos observar es la semejanza del estilo de los radioteatros contenidos en *La tía Julia y el escribidor* con el típico de la subliteratura (común a folletín, novela rosa, etc.). En el fragmento

citado al comienzo del trabajo se puede observar alguna de las características señaladas por A. Amorós como típicas del género⁴; por ejemplo, el abuso en la adjetivación, siempre cayendo en el tópico: «las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas» (p. 29), «sus cabellos nevados» (p. 29), la descripción del doctor Quinteros que se repite prácticamente idéntica en todos los radioteatros atribuida a algún personaje, con quien se identifica Pedro Camacho, «su porte distinguido» (p. 29), «su elegancia de maneras» (p. 29). Lo mismo se podría observar en cualquiera de los radioteatros, como, por ejemplo, al comienzo del capítulo X, donde se narra la tragedia de Lucho Abril Marroquín; allí, en una sola página, encontramos todos estos adjetivos llamativos: «un futuro promisor..., una soleada mañana..., esa profesión itinerante..., su sangre joven y su corazón enamorado..., su flamante Volkswagen..., un frondoso eucalipto» (p. 209). Indudablemente, Vargas Llosa ha sabido captar los resortes lingüísticos de ese tipo de subliteratura y los ha parodiado: adjetivos no usuales con fuerte sabor culto al lado de adjetivos tópicos.

Lo mismo habría que decir de las numerosas frases construidas mediante una retórica basada en tópicos, característica de la subliteratura, que Vargas Llosa imita con perfección:

«Un resplandor azuloso se insinuaba en el cielo y de la negrura surgían, espectrales, grisáceos, aherrumbrados, populosos, los edificios del Callao» (p. 93).

«En la noche chalaca, húmeda y oscura como boca de lobo» (p. 77).

«Esas glorias no habían alterado su modestia, tan grande como su valentía y honradez» (p. 77).

«Era el muchacho más apuesto de la tierra, un joven dios bruñido por la intemperie» (p. 32).

«Estaba realmente bellísima, en su vaporoso vestido blanco, y su carita, perfilada bajo el velo, tenía algo extraordinariamente grácil, leve espiritual» (p. 39).

También la utilización de interrogaciones retóricas⁵, particularmente al final de lo que el lector supone se trata de un capítulo del radioteatro, es, sin duda, uno de los rasgos más típicos del folletín, de la ya extinguida novela por entregas, y de los radioteatros o radio-

⁴ A. AMORÓS, *Subliteraturas*, ed. Ariel, Barcelona, 1974. Particularmente el artículo «José María o el Rayo de Andalucía», pp. 27-44. También utilizado de JOSÉ M.ª Díez BORQUE, *Literatura y cultura de masas*, ed. Alborak, Madrid, 1972. y de FRANCISCO YNDURÁIN, *Galdós entre la novela y el folletín*, Taurus, Madrid, 1970.

⁵ Díez BORQUE, *op. cit.*, p. 193, y F. YNDURÁIN, *op. cit.*, p. 61.

novelas (como se denominan en España), como modo de cortar la narración en un punto culminante y mantener de esa forma la atención del receptor. En el capítulo XVIII, en la narración que versa sobre Crisanto Maravillas, se encuentra, por ejemplo: «¿Amaba Sor Fátima al inválido como él a ella?» (p. 390). «Pero ¿podía ser de otra manera?» (p. 391), aunque lo más interesante es el final, semejante en todos los radioteatros de la novela:

«¿Era el diablo quien se los llevaba? ¿Era el infierno el epílogo de sus amores? ¿O era Dios, que, compadecido de su azoroso padecer, los subía a los cielos? ¿Había terminado o tendría una continuación ultraterrena esta historia de sangre, canto misticismo y fuego?» (p. 401).

A través de estos rasgos puramente formales, el lector es consciente del intento por parte del autor de escribir al modo de ciertas obras de la subliteratura. Más aún se convencerá al observar que la temática responde también, si bien de forma exagerada, a la propia de un auténtico radioteatro. Hasta en los más pequeños detalles se comprueba que Vargas Llosa ha logrado imitar a la perfección las características de un típico serial radiofónico.

Sin embargo, por debajo de esa apariencia, real por otra parte, aparecen una serie de datos que nos impiden considerar estas narraciones como obras subliterarias, no ya por el hecho de que su autor sea Vargas Llosa, apriorismo que indudablemente el lector tiene en cuenta, sino por características propias de los radioteatros. Voy a señalar, pues, algunas diferencias que se observan en los radioteatros de *La tía Julia y el escribidor* respecto de un auténtico radioteatro.

La presentación de los mismos ante el lector de la novela supone una primera oposición: no se puede olvidar que una de las características básicas del radioteatro es que se trata de una obra escrita, pero pensada para ser leída, dado que el receptor de la misma es el oyente de radio, y que, por lo tanto, aparte de la necesaria presencia de un narrador, el peso de la obra la llevan personajes encarnados por distintos actores; se trata, pues, de obras en las que domina el diálogo. Sin embargo, en los radioteatros de Pedro Camacho, evidentemente, se trata de obras aptas para ser leídas, pero que difícilmente admitirían el ser radiadas. No obstante, el lector debe suponer que estas narraciones que se van intercalando a lo largo de toda la novela responden de manera idéntica a los libretos que escribe Pedro Camacho:

«Una vez terminado el capítulo, no lo corregía, ni siquiera lo leía; lo entregaba a la secretaria para que sacara copias» (p. 158).

En la parte final del capítulo V se presenta el momento de la grabación de uno de estos radioteatros y todo hace suponer (la presencia de cinco actores) que, al igual que en los programas radiofónicos reales, lo esencial es, como hemos dicho, el diálogo. Sin embargo, observemos lo que sucede: si en los tres primeros radioteatros hay un equilibrio entre narrador omnisciente y personajes que dialogan, no ocurre lo mismo en los demás; en el cuarto, séptimo y octavo solamente aparecen una o dos frases de los personajes, todo lo demás está narrado desde la tercera persona; en el sexto y noveno ni una sola vez intervienen los personajes; únicamente en el quinto no es tan absorbente la presencia del narrador (capítulos VII, XIV, XVI, XII, XVIII y X, respectivamente). El progresivo alejamiento del modelo radiofónico tiene su razón de ser en la propia personalidad del personaje Pedro Camacho, autor en la novela de dichos radioteatros, por lo que cuando más adelante se traten las conexiones entre el nivel de los radioteatros y el del resto de la novela, explicaré las razones, pero por ahora es suficiente constatar esta primer diferencia entre un radioteatro como tal y los que aparecen en la novela.

Hay, sin embargo, un procedimiento clave que Vargas Llosa emplea para transformar el radioteatro, de la mera repetición de situaciones tópicas, en algo original, exclusivo, base para la consideración de los mismos como pertenecientes a un rango superior, el literario: se trata del procedimiento de la exageración. J. M. Oviedo señalaba como una característica de los radioteatros que aparecen en la novela su catastrofismo, algo que los diferenciaba de los verdaderos⁶. Se trata, efectivamente, de una de las muestras más claras de la exageración como procedimiento aplicado sistemáticamente a las distintas narraciones; el motivo por el cual se llega a estas situaciones no me interesa analizarlo ahora, se trataría, como en el caso anterior, de buscar su explicación fuera de los propios radioteatros como algo autónomo (lo señalaré al comparar los radioteatros con el otro nivel de la novela).

El procedimiento de exageración funciona tanto a nivel formal como temático en los radioteatros. Toda esa estilística subliteraria, que, como señalaba anteriormente, imitaba Vargas Llosa a la perfección, se presenta bajo la perspectiva de un procedimiento de exageración: en relación con el modelo se multiplican los rasgos caracterizadores, de forma que el resultado ya no es el mismo. En cuanto a los temas, aún es más notorio el uso de este procedimiento. Si el tema normal de un radioteatro típico suele ser el amoroso en su vertiente

⁶ J. M. OVIEDO, «La tía Julia y el escritor o el autorretrato en clave», en Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad, Barral ed., Barcelona, 1977, pp. 293-314.

«rosa», presentando, eso sí, una situación dramática, única forma de mantener la atención del oyente a lo largo de un dilatado período de emisión, en el caso de los radioteatros de Pedro Camacho, en ninguno de ellos aparece este tema y, por el contrario, presentan una temática ajena a la del radioteatro real, fruto de las obsesiones de su autor. Añadiendo a esto el efecto producido por el recurso de la exageración antes señalado, observamos cómo Vargas Llosa consigue unos resultados totalmente diferentes a los del modelo tomado como base.

Así, de los radioteatros de Pedro Camacho, tal vez sólo el primero, en cuanto al tema, tiene semejanzas con un verdadero radioteatro. La situación melodramática, aunque exagerada, no dejaría de tener cabida para un verdadero autor de este tipo de subliteratura: en el medio ambiente de la alta burguesía limeña se desarrolla una historia de incesto entre dos hermanos; la hermana, al quedar embarazada, contrae matrimonio con un antiguo pretendiente suyo con el fin de encubrir el hecho, pero el mismo día de la boda el marido se entera accidentalmente. La historia, como se puede apreciar, es bastante truculenta. Aun cuando este tipo de historias atraen a los oyentes de los seriales radiofónicos, se puede observar que ya en el primero, Pedro Camacho llega al límite de lo verosímil, sobrepasándolo en los siguientes. A medida que se suceden, a través de un proceso de exageración cada vez mayor, las acciones que se relatan resultan más inverosímiles. Si ya es poco creíble la historia del segundo radioteatro, la del «negro calato», las posteriores van a ir acentuando este rasgo, que supone ya una diferencia notable con el radioteatro como subgénero literario: los siguientes que tratan sobre «el testigo de Jehová», «el exterminador de ratas» y «el propagandista médico» van acentuando ese extremismo hasta llegar en los últimos a catástrofes increíbles, por ejemplo, en la historia de «Joaquín Hinostrosa, el árbitro de fútbol» o en «Crisanto Maravillas, el bardo de Lima». En los apartados siguientes analizaré este catastrofismo y la razón de que aparezca, pero desde la perspectiva adoptada en este punto creo que las diferencias de los radioteatros de Pedro Camacho con los reales resultan evidentes.

Hasta aquí se ha podido observar cómo, por una parte, Vargas Llosa imita la subliteratura de los radioteatros, y cómo, por otra parte, introduce elementos nuevos que originan creaciones diferentes al modelo en que se basan. Nos podemos preguntar: ¿qué finalidad persigue Vargas Llosa al dedicar la mitad de la novela a estas narraciones? Hay que tener en cuenta que son historias totalmente al margen una de otra y pienso que el lector debe, en primer lugar, apreciar su valor como tales entidades independientes. En este sentido no creo que exista, contra lo que algunos críticos piensan, «un atosigamiento de historias que, mediada la novela, pierden interés, y algunas de ellas

se vuelven fatigosas»⁷. Sería éste un grave fallo en la novela, teniendo en cuenta que Vargas Llosa ha dedicado nada menos que la mitad de la misma a estos radioteatros. Desde mi punto de vista, ciertamente subjetivo, me parecen tremendamente atractivas estas historias, sin necesidad de relacionarlas con el resto de la novela con la que forman una unidad.

A través de ellas, Vargas Llosa ejerce una parodia del subgénero literario, similar a la que en *Pantaleón y las visitadoras* llevaba a cabo a través de los partes militares. Dicha parodia supone una exageración de ciertos motivos de esa clase subliteraria, de forma que el resultado es totalmente dispar que en los supuestos modelos radiofónicos en que se basa. El lector, casualmente a través de esa parodia, puede apreciar el paso que va de ser una obra subliteraria a ser una obra literaria o, lo que es lo mismo, cómo Vargas Llosa transforma algo que no es literario en literario (aspecto que señalaba al comienzo del artículo como una de las preocupaciones del autor).

Hay otra razón que creo muy importante para explicar la continuada presencia de los radioteatros a lo largo de la novela, y por la que, aparte de su valor en la estructura de la novela, habría que considerarlos autónomamente: hoy asistimos a una revalorización de cierta literatura considerada de segunda fila (diferenciada, eso sí, de la subliteratura) en base a distintos motivos, pero entre los cuales siempre aparece uno muy claro: la curiosidad del lector por conocer esa historia que le brinda el autor. Es, sin duda, una de las características más clásicas del género narrativo, el ser exactamente eso: narración (narrar-acción); el lector no se para a pensar en los artificios que el autor ha empleado para construir su novela, lo que le interesa es propiamente el tema, la historia y el desenlace de la misma, es lo que busca generalmente el lector de novelas policiacas (Simenon, Doyle) o el lector de Jules Verne; en este sentido son historias narradas linealmente, sin complicaciones, el lector se siente absorbido por la «historia narrada». Tal vez sea ésta una de las razones de la sencillez aparente con que Vargas Llosa ha escrito la novela, sobre todo si se recuerda la complejidad técnica de sus novelas anteriores; se puede apreciar una dificultad en aumento hasta *Conversaciones en la Catedral*, para simplificar las historias narradas en *Pantaleón y las visi-*

⁷ IGNACIO M. ZULUETA, «Nostalgia, amor y parodia en una novela de Vargas Llosa», *Estafeta Literaria*, 1 de noviembre de 1977, sección «libros», p. 2978. De forma similar opina J. M. Oviedo cuando dice: «el lector puede encontrar que algunos de esos pasajes son enojosas muestras de la grafomanía de Camacho y, como tales, verdaderos *impasses* narrativos, obstrucciones a los cautivantes relatos de la tía Julia», en *op. cit.*, pp. 303-304.

tadoras y, más aún; en *La tía Julia y el escribidor*⁸. Simultáneamente se introduce a partir de *Pantaleón y las visitadoras* una vena humorística, prácticamente ausente en su anterior novelística, en la que no hay humor, sino amarga ironía. Sin embargo, en estas dos novelas abundan los rasgos de humor, buscados intencionadamente para que el lector se divierta, y esto no sólo a través de los radioteatros, sino en toda la novela. Con esto entramos en un rasgo más que caracteriza a la novela: su intento de entretener, de divertir al lector, curiosamente una de las finalidades que más persistencia han tenido en toda la historia de la literatura. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, el «deleitar enseñando» es una norma constante. Ese deleitar es el que origina una de las características más notables de la novela renacentista: la profusión de historias que poco o nada tienen que ver con el eje central de la narración, pero que tan del agrado son del lector de la época; característica de la novela griega, también lo es de la pastoril o de la novela de caballerías, que parten de ese criterio de «deleitar». A este respecto es interesantísimo el caso de Cervantes en el *Quijote*: en la segunda parte tiene que defenderse de las críticas que le han hecho a la primera parte y acatarlas, dejando de intercalar narraciones independientes. No otras parecen ser las críticas que, antes he expuesto, hacen a Vargas Llosa: aparte del valor en la estructura de la novela, que luego explicaré, parece que Vargas Llosa ha querido resucitar ahora aquella vieja técnica cuya finalidad era la de «entretener» al lector, sólo que al conseguir esto logra también poner en práctica su teoría del novelista como «deicida», pues en estas narraciones (radioteatros) logra mantener de tal modo la atención del lector, que la realidad de ese mundo de ficción le absorbe hasta llegar a olvidar la propia realidad.

Si los radioteatros tienen, según creo, un interés primordial para el lector, considerándolos simplemente como historias independientes, no se puede olvidar que forman un todo con el resto de los capítulos de la novela, por lo que el lector debe encontrar los puntos de relación que inevitablemente deben existir entre ambas partes. Si esta relación no existiese, habría que concluir que una novela en que la mitad de los capítulos sobran es una novela fracasada. En los apartados siguientes, al relacionar los radioteatros entre sí y con el resto de la novela, podremos ir observando ese proceso de transformación del radioteatro como subgénero literario, aspecto que me he propuesto estudiar en este artículo, pero al mismo tiempo también se podrá

⁸ No existe contradicción con lo expresado anteriormente sobre la complejidad de la novela, pues en esa ocasión me refería al proceso de elaboración por parte del autor y, en este caso, a la impresión que recibe el lector.

apreciar el complejo nudo de relaciones que se establecen entre todos los capítulos de la novela, de forma que quede destacada su unidad.

LA RELACIÓN ENTRE LOS RADIOTEATROS

El lector, una vez leídos los primeros radioteatros, salvo pequeños detalles, no aprecia las conexiones que existen entre ellos. Sin embargo, a medida que van transcurriendo, irá percibiendo una mayor *interrelación*, para, al final de la novela, *asombrarse de que todos forman una unidad*. Va a ser así cómo Vargas Llosa da un nuevo paso para mostrar esa transformación del radioteatro subliterario en *elemento plenamente literario de la novela*. El lector va percibiendo esa unidad, primero, a través de pequeños detalles que se repiten a lo largo de los radioteatros, tales como el odio a los argentinos, las catástrofes, los personajes que equivocadamente pasan de unos radioteatros a otros, determinadas descripciones y costumbres, etc. Al finalizar la novela, el lector se dará cuenta de que, al margen de los diferentes argumentos de cada radioteatro, hay un único tema en todos ellos, la plasmación, a través de diferentes historias y personajes, de las obsesiones que tiene su creador, Pedro Camacho: el trabajo sin descanso, el triunfo social, la mujer elevada a ídolo y, contrariamente, la misoginia más exacerbada, la crueldad, etc. De esta forma pierden toda relación con su modelo real, convirtiéndose en uno de los ejes básicos de la novela (autobiografía-radioteatros), tal como se podrá ver en el apartado siguiente.

De los diferentes rasgos que muestran ese sentido de unidad de los radioteatros hay dos, ya señalados, que destacan sobre los demás por su cuidadosa elaboración. Uno de ellos es la acentuación del catastrofismo a medida que avanzan los radioteatros, y otro, la confusión de los personajes o de sus nombres, al aparecer equivocadamente en radioteatros que no les corresponde. En cuanto al primero, las auténticas catástrofes se producen en los dos últimos radioteatros, pero ya desde el primero se puede observar la complacencia del autor en situaciones trágicas que revelan esa crueldad en aumento de Pedro Camacho; en este sentido, el cuarto radioteatro es un claro ejemplo de lo que ocurre en los demás: el exterminador de ratas, golpeado y tal vez muerto por su propia familia, es un buen exponente de esta actitud de su creador que llega a manifestarse sádicamente. Pero es a partir del quinto radioteatro (capítulo X) donde realmente comienzan las catástrofes, siempre sin motivaciones suficientes. Así, el doble accidente que da lugar al desarrollo de la historia del propagandista médico, o los finales de los radioteatros sexto y séptimo (capítulos XII y XIV), en que los respectivos protagonistas, convertidos en incendia-

rios, están a punto de realizar una masacre. La culminación llegará con los dos últimos radioteatros, en los que se producen las auténticas catástrofes: las largas descripciones finales de los capítulos XVI y XVIII no ocultan la complacencia que en el autor producen la tragedia del campo de fútbol-plaza de toros y el hundimiento de la iglesia abarrotada de gente. Inclusive el lector se entera, indirectamente, a través del otro nivel narrativo, que otro de los radioteatros de Pedro Camacho, el del doctor Alberto de Quinteros, también ha terminado en catástrofe: todos los personajes perecen en el hundimiento de un barco, que sobreviene sin motivos que lo justifiquen.

Más claramente aún, sin duda, se puede apreciar la necesidad de una lectura unitaria de todos los radioteatros, en el rasgo de la confusión de los personajes. Es en el quinto (capítulo X) donde comienzan las confusiones: en una ocasión, el narrador, en vez de referirse al doctor Schawalb, alude a Federico Téllez Unzátegui, protagonista del anterior radioteatro. En los siguientes, los deslices van a ir en aumento hasta llegar a su límite en el último radioteatro (capítulo XVIII), máximo ejemplo de los cambios producidos, de forma que se produce un confusionismo total.

Si en el anterior apartado podíamos ver cómo Vargas Llosa, partiendo de radioteatros aparentemente iguales a los auténticos, introducía una serie de elementos que los distanciaba del modelo y les daba una categoría superior, literaria, ahora se puede apreciar cómo se ha transformado aún más esa realidad, cuyos elementos básicos pertenecen a la subliteratura, a través de una serie de conexiones entre todos los radioteatros de la novela, lo que hace necesario, por una parte, una lectura unitaria de todos ellos, y, por otra parte, considerar que escapan ya totalmente a su origen subliterario al tener que situarlos como uno de los ejes de la novela. En el tercer y último apartado voy a relacionar los dos ejes de la novela, para poder observar la última fase de transformación en literatura de esos radioteatros.

RELACIÓN RADIOTEATROS-RESTO DE LA NOVELA

La continua interrelación de los radioteatros con el otro nivel de la novela se va apreciando a medida que transcurre la novela, hasta convertirse en un elemento básico de interpretación de la misma. Así, algo que el lector percibe, particularmente una vez finalizada la lectura de la novela, es la multitud de referencias que desde el nivel A (capítulos de carácter autobiográfico, en que no aparecen los radioteatros) se hacen al nivel B (capítulos formados por los radioteatros), de forma que se establece una íntima relación entre ambos niveles: si el nivel A da origen a los radioteatros del nivel B, en una especie

de reciprocidad, éstos colaboran en el propio desarrollo del nivel A, constituyéndose en partes básicas del relato. Es así como Vargas Llosa ha logrado que unas historias aparentemente independientes sean parte esencial de la novela y, al mismo tiempo, mostrar al lector cómo, partiendo de unos materiales subliterarios, mediante «elementos añadidos», se logra construir una obra literaria.

Entre los muchos puntos de relación que el lector puede ver entre los dos niveles hay dos aspectos que considero básicos y en los que me voy a detener: 1) los radioteatros en relación con su creador, Pedro Camacho, y 2) en relación con el propio Vargas Llosa como protagonista de la novela. (A partir de ahora aludiré a Mario, como personaje de la novela, aunque es difícil sustraerse a no pensar en Vargas Llosa, dado su carácter de autor.)

1) A través de los radioteatros se presentan los caracteres y circunstancias en las que vive inmerso Pedro Camacho, reflejo de las cuales son muchos datos que llaman la atención en los radioteatros. Señalaré algunos. El antiargentinitismo de los radioteatros será reflejo del que siente Pedro Camacho; el misterio de esta continuada fobia (en el nivel A aparece en las páginas 66, 154-155, 160, 202 y 244, y en el nivel B en las 129, 212, 215, 252-253, 300, 349 y 397) se explicará en el último capítulo, cuando el lector se entera de que su mujer, una argentina, le había abandonado. La fobia contra los niños por parte del propagandista médico del quinto radioteatro (capítulo X) tiene su punto de partida en la misma fobia de Pedro Camacho, expresada en el capítulo IX, página 191; lo mismo que el radioteatro cuarto (capítulo VIII), que alude al exterminador de ratas, tiene su paralelo en la pensión la Tapada y los ratones que Pedro Camacho tiene que exterminar. La misma pensión Colonial del radioteatro sexto (capítulo XII), no deja de ser un reflejo de la de Pedro Camacho. Su devoción por el Señor de Limpias (p. 289) la encontramos en el radioteatro noveno (capítulo XVIII), que trata sobre el bardo de Lima, Crisanto Maravillas (p. 381), y en el séptimo (capítulo XIV), historia sobre el padre Seferino Huanca Leyva (p. 295). Pedro Camacho se identificará con sus personajes, como se puede apreciar en esta descripción de Crisanto Maravillas:

«Era muy flaquito, pues —señal fehaciente de naturaleza artística, esbeltez que hermana a los inspirados— vivía crónicamente inapetente» (p. 387).

Pedro Camacho empezará a confundir realidad y ficción y nos hablará en el capítulo XI de un joven que llora por las noches en su

pensión, para preguntarse a continuación: «¿Un hijo del de las ratas?» (p. 235). Así, el lector se entera de que la razón de que sus últimos radioteatros terminen en catástrofes se debe a la necesidad de poner orden en sus ideas, ya que todo lo confunde.

Estas relaciones que se establecen entre radioteatros y su creador —que se podrían ampliar con muchos más ejemplos— se complementan con un estudiado paralelismo entre esos mismos radioteatros y el resto de la novela.

2) Si Vargas Llosa, con el relato de sus propias experiencias de juventud, va dando al lector una crónica compleja de ese mundo ficticio en que se mueve como personaje (Mario, Varguitas) es a través de dos temas: sus relaciones amorosas con Julia y su preocupación por llegar a ser escritor. En ambos casos existe una relación —directa en el primero e indirecta en el segundo— con los radioteatros que forman el nivel B.

En el primer caso esa relación es directa porque Vargas Llosa ha estructurado todo lo referente a su relación con la tía Julia cual si se tratase de un verdadero radioteatro: su enamoramiento de una tía suya de treinta y dos años, divorciada, cuando él aún no ha cumplido los dieciocho, su idilio en secreto, las peripecias a través de los distintos ayuntamientos de pueblos alejados en busca de un alcalde que acceda a casarlos ilegalmente, el enfado familiar al enterarse, con episodios como el de la carta del padre y la amenaza de la pistola, todo ello, aun cuando sea realmente cierto, no dejan de proporcionar al lector el sentimiento de encontrarse ante un nuevo radioteatro de Pedro Camacho, con los que incluso se llega a indicar su paralelismo: «—Los amores de un bebe y una anciana que además de algo así como su tía —me dijo una noche la tía Julia, mientras cruzábamos el Parque Central—. Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho» (p. 112). Además, toda esa trama folletinesca se refleja a veces a través de un lenguaje apropiado. En una ocasión, Mario se confiesa a tal respecto: «—Tengo una pena de amor, amigo Camacho —le confesé a boca de jarro, sorprendiéndome a mí mismo por la fórmula radioteatral» (p. 191). En algunas ocasiones tal tipo de lenguaje aparece, como en estos dos casos:

«Si no obedeces al pie de la letra y esa mujer no sale del país en el plazo indicado, te mataré de cinco balazos como a un perro, en plena calle» (p. 414).

«La tomé de la cintura, la atraje hacia mí e intenté besarla. No me rechazó, pero tampoco me besó: sentí su boca fría contra la mía» (p. 108).

Claro que siempre se rompe este carácter folletinesco por la introducción de algún elemento, que como en los radioteatros de Pedro Camacho —la constante actitud paródica— distorsiona el efecto anteriormente conseguido.

En el segundo caso hay una relación indirecta pero constante: el tema de la literatura aparece reiteradamente en la novela. En muchos casos se llegará a una exposición teórica que completará la propia práctica llevada a cabo en la novela. En este tema, de nuevo, se establece una relación continua con los radioteatros como subgénero literario. Pedro Camacho y los radioteatros, todo el mundo relacionado con él, forman un bloque, la subliteratura, a la que Vargas Llosa opone la actividad del verdadero escritor, la literatura. Sin embargo, no es una oposición tajante, pues ya al comienzo de la novela Mario manifiesta la atracción especial que siente por ese subgénero de los radioteatros, por dos razones:

a) Es algo que tiene un gran público, que no accederá seguramente al rango más elevado, el literario, pero que lo sigue ávidamente. Mario indagará en el porqué de ese interés por la subliteratura y, en cambio, en el desinterés de la «buena literatura». Las respuestas que obtiene son que «es una cosa más viva, oír hablar a los personajes, es más real» (p. 113) o «porque eran entretenidos, tristes o fuertes, porque las distraían y hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real» (p. 113). No es extraño que los radioteatros interesen como género a Vargas Llosa, pues parecen suplantar mediante su realidad ficticia la propia realidad en que vive ese público receptor, algo que Vargas Llosa ha considerado que todo buen novelista debe lograr. Pero, además, Mario relaciona los radioteatros con lo popular, en cuanto que es algo compartido por las clases populares; lo mismo que al comparar las dos emisoras, la Panamericana y la Central, prefiere la segunda, donde se dan los radioteatros, por «su vocación multitudinaria, plebeya, criollísima» (p. 12). En toda la novelística de Vargas Llosa, sin que las dificultades técnicas sean un obstáculo, late un profundo humanismo, un mundo que siendo «ficticio» se acerca mucho al «real». Esa sensación de vida es la que une los radioteatros y su mundo con su novelística.

b) A Mario le fascina esa forma de escribir Pedro Camacho los radioteatros, algo que surge fluido, sin dificultad, frente a la agotadora tarea de escribir literatura. Pedro Camacho encarna, además, la profesionalidad, una dedicación total a lo que él considera «su arte»: «Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto» (p. 236). Y así, frente a ese fruto palpable del trabajo de Pedro Camacho, los radioteatros que jalonan la novela,

Mario va a mostrar las dificultades de sus comienzos de escritor, sus continuos fracasos, en esos cuentos que escribe y rompe, una y otra vez («El salto cualitativo», «La humillación de la cruz», «La tía Eliana», etc.). Vargas Llosa, como si dedicara un homenaje a su propio personaje Pedro Camacho, escribe esos nuevos radioteatros, pero ya transformados en literatura.

La tía Julia y el escribidor es una novela de sencilla lectura, pero de complicada creación. El aspecto aquí tratado, el radioteatro como elemento subliterario y su transformación en literario, se presenta como uno de sus factores más interesantes, pues, a través del mismo, Vargas Llosa ha indagado en el proceso de transformación que lleva consigo toda obra literaria, y el lector, tal vez como en pocas ocasiones, puede presenciar ese proceso de la creación literaria.

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO
Colegio Universitario de León
(España)