Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 7 Article 9

1978

Radioteatro, strip-tease y novela

José Miguel Oviedo

Citas recomendadas

Oviedo, José Miguel (Primavera 1978) "Radioteatro, strip-tease y novela," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 7, Article 9.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss7/9

This Reseña is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

RADIOTEATRO, STRIP-TEASE Y NOVELA

Jose Miguel Oviedo

Al comienzo de *Historia secreta de una novela* (1971), recuento de su redacción de *La Casa Verde* (1966), Vargas Llosa afirmó:

> Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas. Pero, claro, hay diferencias. Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. Otra diferencia es que en un strip-tease la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. La trayectoria es la inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido . . . Escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas.

Aunque toda su obra implica esta ceremonia exhibicionista, esta pasión por *contarse* al mismo tiempo que cuenta una ficción, nunca había sido tan notoria, tan rigurosamente íntima como en *La tía Julia y el escribidor*,[1] su quinta y reciente novela. Y esto es así, no sólo porque la mitad de la obra es el relato de un episodio de la vida juvenil del escritor (su primer matrimonio, recordado con pelos y señales, con nombres propios y precisiones indiscretas), sino porque aun la otra mitad del libro, la que presuntamente debía ocurrir en el nivel irreal y exagerado del melodrama radial, en la antípoda de lo autobiográfico, es también un fragmento oblicuo de su educación sentimental, pues su hilo subterráneo es el del escritor escribiendo—escribiendo la ficción de su vida, escribiéndose una vida en la ficción.

Como el mismo título lo hace expreso, la constante estructural de *La ciudad y los perros* y de *Pantaleón y las visitadoras* se repite aquí: la historia es una doble historia, un juego de contrastes, paralelismos y sorpresivos "vasos comunicantes". La novela alterna episodios que llamaremos "autobiográficos" (los capítulos impares) y episodios que llamaremos "imaginarios" (los capítulos pares, con excepción del XX, que es un epílogo

que ocurre en el plano de la primera serie de episodios.) En los primeros, el narrador y el autor coinciden de modo perfecto y sin la menor ambigüedad el narrador-protagonista se llama inequívocamente Varguitas o Marito, y el personaje más intenso y hermoso de la novela, la tía Julia del título, es Julia Urquidi, la primera esposa de Vargas Llosa, "a quien tanto debemos yo y esta novela", como reza la dedicatoria.

¿Autobiografía novelada? ¿Retrato del esposo adolescente? Aunque al principio el esfuerzo de recordar casi oblitera el de imaginar, después comprobaremos que la memoria que trata de evocar es inevitablemente una memoria que imagina; no un sujeto real que cuenta un pasaje de su vida, sino un novelista inventando (también) su vida. El epígrafe de Salvador Elizondo que Vargas Llosa le ha puesto al libro, alude, irónicamente, a ese proceso, a esa perversión de la escritura, que es uno de los grandes temas de la novela.

El núcleo narrativo es la aventura matrimonial del autor y Julia. Casándose, el protagonista quiere hacer dos cosas contradictorias: apartarse del lazo familiar y someterse a él; es decir, quiere constituir su propia familia, independizándose, pero hurtando a un miembro de la misma, pues Julia "era hermana de la mujer de mi tío Lucho" (p. 16). El desigual matrimonio—él tiene 18 años, ella 32 y un divorcio—forma parte de su formación intelectual porque es una ruptura, un escándalo y quizá una disidencia radical; se podría ir más lejos, hacer el psicoanálisis al que esta novela invita y anotar que, al casarse, el joven Varguitas ofende las leyes de la costumbre, que prescribe ciertas edades aceptables, ciertos ritos, ciertas previsiones razonables. Que la tía Julia no sea *su* familia, pero sí "de la familia", no es el único motivo por el cual el matrimonio se coloca en el margen mismo de la ley que prohibe el incesto; es evidente que esa tía-mujer funciona, simbólicamente, en un papel de madre, la madre distante y difícil que Vargas Llosa buscó también bajo la máscara de algunos personajes de sus novelas anteriores. La misma Julia se da cuenta de ello: "Te parezco tu mamá y por eso te provoca hacerme confidencias ..." (p. 109); y se refiere a la diferencia de edad entre ambos como "lo justo para que pudieras ser mi hijo" (p. 110). El plan matrimonial se articula con el sueño de una vida consagrada por entero a la literatura en la clásica buhardilla parisina; este proyecto exige ciertos sacrificios, uno de los cuales está vinculado a la esterilidad de Julia: "Si alguna vez me caso, yo nunca tendría hijos—le advertí—, los hijos y la literatura son incompatibles" *(ibid.).* Paradójicamente, la esterilidad biológica es garantía de la fecundidad creadora, lo que hace más comprensible la pasión que los une: él será el hijo imposible para Julia y a la vez el *padre* de las obras literarias que se promete realizar a su lado.

El otro lado de la novela está ocupado por la figura central de Pedro Camacho y las historias absurdas con las que alimenta la imaginación del público radial. La misión de Camacho es la de organizar y producir, él solo, todos los numerosos radioteatros que difunde una emisora; y la cumplirá con un altísimo sentido del deber y sin escatimar ningún esfuerzo. Su naturaleza

es claramente pantaleónica, inclusive en la distorsión que su celo hace sufrir a la tarea encomendada: el servicio de visitadoras de Pantaleón y los radioteatros de Camacho son formas de *exceso metódico,* de devoción fanática y sin límites. Algunas de sus manías no parecen ajenas a Vargas Llosa: le gustaba que "las historias estuvieran ordenadas no por afinidad sino por contraste: el cambio total de clima, lugar, asunto y personajes reforzaba la sensación renovadora" (p. 162).

En la obra novelística del autor el lector atento puede descubrir algunas aisladas, pero sintomáticas, figuras individuales cuya actividad es la de escribir, aunque difícilmente podamos llamarlos escritores: el Poeta de *La ciudad y los perros;* Zavalita, el "cacógrafo" periodístico de *Conversación en la Catedral;* Pantaleón y sus partes oficiales. Roland Barthes ha distinguido entre el *"écrivain"* y el *"écrivant",* entre el *escritor* y el *escribiente,* o sea el individuo que usa la palabra escrita con funciones ajenas a la literatura: el primero participa de una función, como un sacerdote; el otro realiza una actividad, como un clérigo. Lo que hace grotesco a Camacho es que se trata de un "clérigo" que se siente un "sacerdote". Es un profesional, no cabe duda, pero existe una desproporción irrisoria entre la aparatosidad (y aun la grandiosidad) de sus métodos y la cualidad banal de sus productos. A través de Camacho, Vargas Llosa ha querido hacer la parodia de la producción literaria y ha dejado entrever un ángulo cómico en el ejercicio febril de la literatura.

Las fantasías del escribidor son de una irritante trivialidad, tanta que el lenguaje mismo de esas partes (especialmente, en los capítulos IV, XIV y XVIII) se afecta y se impregna con el sabor intrascendente de la sátira criolla, los escenarios costumbristas y los tipos pintorescos, lo que produce una peligrosa tendencia a la superficialidad y al trazo grueso. Pero, en otro nivel, son interesantes porque, más que realmente melodramas y novelas rosa, sus radioteatros constituyen una especie de gran guiñol, lleno de situaciones macabras y tremebundas, a través de las cuales Camacho nos está ofreciendo, sin querer, *una historia de su mente.* Todo en su mundo imaginario es escrupulosamente irreal y perverso. Es incapaz de concebir una relación amorosa o familiar o amistosa sin conducirla inevitablemente al desastre espectacular: le interesan las *catástrofes,* cuanto más vastas mejor. La subliteratura del escribidor consiste en una serie de variantes compensatorias de su propia vida, en sí misma muy limitada y mediocre; su biografía está en sus "obras", en una dimensión totalmente imaginaria—lo que arroja luz sobre la historia de Varguitas y la tía Julia. La relación misma de Camacho con sus personajes es maniática y viciosa: sus creaturas dependen de él como esclavos respecto de un amo; son títeres descoyuntados y deformados a los que somete a las peores disciplinas, con un rigor que recuerda un poco la severidad implacable que las jerarquías militares tienen en la obra de Vargas Llosa. (Las fantasías de Camacho se parecen también a la escritura pornográfica, con sus ritos mecánicos y compulsivos, repetidos hasta la náusea.) Los personajes de Camacho se dedican a actividades fanáticas que están montadas sobre un

esquema fijo—alguien descubre una verdad o un mito, una fe o un hobby, y se entrega a ellos hasta la inmolación—que se mantiene pese a las enormes diferencias temáticas o geográficas de las historias. Santos, locos o *sportmen,* todos son militantes dogmáticos de sus propias obsesiones. Que, progresivamente, Camacho se vuelva loco y se vea envuelto en la red que le tienden sus mismos personajes, es sólo un subrayado tragicómico más.

La imagen de Camacho se opone a y contrasta con otra: la que Vargas Llosa ofrece de él mismo como escritor adolescente. Uno de los subtemas acompañantes de las historias de Julia es el del narrador novel, que se ensaya escribiendo algunos cuentos. Al revés de lo que le pasa a Camacho, la vida del Vargas Llosa cuentista no está metódicamente centrada en su propósito y los frutos son magros o francamente insatisfactorios. Irónicamente, tenemos a un *escribidor* que sí escribe, que no hace otra cosa que escribir, y a un *escritor* que no puede escribir, que dispersa su vida en actos ajenos a la literatura. Su problema reside justamente en donde reside el éxito del escribidor: en el traslado de lo vivido a la literatura. Si escribir es contar algo que pasó en la realidad del autor, la literatura es, entonces, un completo contrasentido; al contar un fragmento de vida o una imagen onírica, el autor enmascara y deforma la realidad, hace de ella *otra* cosa, tal vez lo opuesto de aquélla. Por otro lado, si no encontramos verdadero melodrama en los radioteatros de Camacho, en cambio lo encontramos en la historia matrimonial de Julia y Varguitas, que tiene todos los ingredientes del género romántico. En cierto sentido, ellos sienten que son un poco creaturas de Camacho, viviendo un romance radioteatral. El efecto final es claro: Camacho no hace (no puede hacer) literatura pero quizá este escribiendo su vida en clave, mientras el escritor, cuya fidelidad a lo verídico llega al extremo supersticioso de mantener los nombres reales, falsifica y deforma su propia historia. Todo es ficción y tanto Camacho como Vargas Llosa saben que es imposible ser "realista": todo arte es una traición radical de la realidad.

Es principalmente este nivel intelectual al que apunta su materia, lo que hace cautivante *La tía Julia y el escribidor* y lo que compensa, parcialmente, la ausencia de prácticamente otra innovación técnica que no sea el empleo sistemático de los "vasos comunicantes". Como ese aspecto ha sido el sello personal de Vargas Llosa, los lectores sienten cierta decepción y hasta irritación por la llaneza de su designio narrativo. Sin embargo, parte de esa llaneza es aparente: lo que podría tomarse como un doble melodrama, es en realidad una consistente puesta en práctica de su teoría de los "demonios" y una inserción en el foco incandescente de la experiencia creadora. Esta es una novela curiosa: más que con sus pasadas obras narrativas, la presente se relaciona con sus dos libros de crítica: *Historia de un deicidio* y *La orgía perpetua,* porque responde a las mismas dos preguntas: cómo y por qué alguien escribe novelas. El ejercicio literario es, para Vargas Llosa, un *extravío,* un *método* y un intento de *apropiación verbal* del mundo, lo que lo identifica con Camacho. Es ésta la primera vez que el autor hace de la

literatura el asunto—furtivo como un strip-tease, tragicómico como un radioteatro—de una novela.

NOTAS

1. Barcelona: Seix Barral, 1977, 447 pp.