

1996

La tía Julia y el escritor. Algunas lecciones prácticas en tomo a la estética de lo huachafo

Maria Eugenia Mudrovcic

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Mudrovcic, Maria Eugenia (Primavera-Otoño 1996) "*La tía Julia y el escritor. Algunas lecciones prácticas en tomo a la estética de lo huachafo,*" *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/10>

This Estudio 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 editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR:
ALGUNAS LECCIONES PRACTICAS EN TORNO
A LA ESTETICA DE LO HUACHAFO**

**María Eugenia Mudrovic
University of Nevada, Reno**

1. Genealogía y otras historias de familia

En proporciones a veces llamativas, el escándalo casi siempre se hizo presente en la recepción de las primeras obras de Mario Vargas Llosa. En 1963, con motivo de la publicación de *La ciudad y los perros*, las autoridades del Liceo Militar Leoncio Prado amenazaron con iniciar un juicio contra Vargas Llosa por “comunista morboso” y “traidor a la patria” y, al tiempo que condenaban enérgicamente al escritor, organizaron un acto de reparación pública donde se dispuso la quema ejemplar de mil volúmenes de la novela.¹ Años más tarde, en 1971, la publicación del ensayo *García Márquez: Historia de un deicidio* motivó una áspera polémica con Angel Rama,² pero no fue sino hasta después del comentado episodio que protagonizaron García Márquez y Patricia Vargas Llosa que la obra fue retirada de circulación por su autor, convirtiéndose en una de las rarezas bibliográficas de la que sólo pueden vanagloriarse contadas bibliotecas internacionales.³ La suerte que corrió la versión cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras* no fue, por su parte, mucho más afortunada: en 1974, Velasco Alvarado impidió que la película se rodara en el Perú, y tres años después su sucesor, el general Francisco Morales Bermúdez, no sólo prohibió su exhibición a nivel nacional, sino que además ejerció tal presión sobre Paramount que la sucursal encargada de distribuir la cinta en el extranjero decidió finalmente no ofrecerla a otros países “para no sufrir represalias” (Kandell 2). Desatinada en tantos sentidos, puede decirse que esta vez la censura favoreció involuntariamente a Vargas Llosa porque sacó de circulación una película de calidad cuestionable de la cual el escritor —tentado fáusticamente por el séptimo arte— había sido codirector, guionista y actor secundario.⁴

Dada la cantidad y el color local de las historias laterales que crecieron a la sombra de *La tía Julia y el escribidor* (1977), la recepción de esta novela merece tratarse en un capítulo aparte.⁵ Varias fuentes coinciden en afirmar que, ni bien salió la obra a la calle, el padre de Vargas Llosa se quejó públicamente de la imagen poco edificante que de él proyectaban los capítulos autobiográficos y, según cuenta la “tía Julia,” en un gesto de desagravio colectivo, envió a sus amigos y familiares “una especie de circular dando su opinión sobre la novela y [sobre] su hijo que fastidió mucho a Mario” (Urquidi Illanes 295).⁶

Raúl Salmón, alias “Pedro Camacho,” el otro padre, el padre intelectual-putativo de Varguitas, también dió muestras airadas de haberse ofendido con la obra. En una entrevista aparecida en el periódico argentino *La Nación* poco antes de la publicación de la novela, Vargas Llosa había aclarado que “Pedro Camacho” era en realidad Raúl Salmón, un escritor boliviano de radioteatros que había conocido en Lima a mediados de los años 50.’ Tal precisión no fue una mención del todo afortunada porque, a pesar de que las predicciones vargasllosianas condenaban a “Pedro Camacho” a una locura probable o a una indiferencia pública más o menos oportuna, Raúl Salmón era, por el contrario, hombre vivo, cuerdo y prominente en Bolivia. Dueño de una importante cadena de radios, el ex-“escribidor” actuaba — en aquel entonces — como alcalde electo de la ciudad de La Paz. La información divulgada en Argentina llegó rápidamente a Bolivia y el aprovechamiento malicioso que hizo la prensa local de la noticia desquició los ánimos del personaje aludido. Según recuerda Vargas Llosa, “the mayor of La Paz charged calumny and said he was going to sue Vargas Llosa and write a book about his activities in Bolivia, where he was well known for his links with the mafia and his homosexual deeds” (1991, 121).⁷ Para decepción de unos cuantos, el libro anunciado nunca llegó a publicarse y las iras de Raúl Salmón decrecieron en proporción geométrica a la fama que pareció proporcionarle la novela de Vargas Llosa. Popularidad que, dicho sea de paso, le aseguró el cargo en la alcaldía de La Paz, confirmando por esta vía lo que Genaro-hijo no se cansa de repetir en *La tía Julia y el escribidor*: “[la] publicidad no pagada, [es] la que vale más” (105).

Contra todos los pronósticos, la reacción más prolífica no correspondió a Raúl Salmón sino a la “tía Julia,” quien años después de publicada la novela de Vargas Llosa lanzó un volumen de memorias titulado sugestivamente *Lo que Varguitas no dijo* (1983). Según reza la cubierta del libro, el testimonio de Julia Urquidi Illanes — primera incursión de la autora “dentro de las letras bolivianas” — es una “historia verdadera, escrita con sencillez y honestidad, que encierra en sus páginas dramáticas situaciones por las que pasó durante su vida en común con el novelista peruano.” Sin embargo, a pesar de las promesas implícitas en el título, la “tía Julia” realiza muy pocas correcciones o enmiendas a la versión que propone la novela de Vargas Llosa. Puntualmente, aclara que: 1) ella nunca leyó a Corín Tellado “como afirma Mario” porque “esas novelitas llamadas ‘rosas’ anquilosan la mente y en la mayoría de ellas hay pornografía

disfrazada" (20); 2) no tuvo tantos pretendientes peruanos como hace creer la novela; y 3) las escenas "fogosas en la oscuridad de la boite" fueron mucho menos fogosas y mucho más castas de lo que cuenta Mario Vargas Llosa. "Lo único que es cierto de estas escenas" — agrega — "es que con el amor más puro, con el amor más grande, me entregué a él la noche antes de casarnos" (295).

En realidad, las correcciones de Julia Urquidi no son muchas porque su testimonio empieza donde la novela de Vargas Llosa termina. En lugar de privilegiar el noviazgo, *Lo que Varguitas no dijo* se preocupa más bien en relatar las desventuras que siguieron al matrimonio y, con este cambio de énfasis, el texto se encarga de desmentir aquella frase de Vargas Llosa que a modo de epílogo pomposamente declara: "El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito..." (Vargas Llosa 1977, 429). Es sabido que el matrimonio — como los hombres felices — no tienen historia, por eso resultan espacios poco atractivos para la literatura. Julia Urquidi ignora sin embargo estas zonas de interdicción literaria y se sumerge en el relato de su matrimonio preocupada sólo en ser fiel a los "tiempos objetivos" de los hechos. Su testimonio, más confiable por eso que la novela de Vargas Llosa, proyecta una mirada práctica y liquida en los dos primeros capítulos un noviazgo que, contrariamente a lo que hace creer la gimnasia verbal de Vargas Llosa, en realidad, sólo duró dos meses.⁸

Tres años después de publicada la novela, Vargas Llosa cedió los derechos de filmación de *La tía Julia y el escribidor* a la televisión colombiana aprobando así el rodaje de una telenovela basada en el libro. De manera previsible, esta decisión volvió a alterar el inestable equilibrio de la "familia bíblica, mirafloresina, muy unida" (Vargas Llosa 1977, 13). Con energías renovadas, la tía Julia salió una vez más a atacar el oportunismo de Vargas Llosa ("no necesitaba llegar al nivel de Celia Alcántara [telenovelistas] para alcanzar más fama y notoriedad" [Urquidi Illanes 301]) y se quejó desconsoladamente de la malversación que había sufrido su romance en manos de la televisión colombiana ("han explotado el único lado que se podía explotar en una cosa como ésta, la diferencia de edades que tampoco es como para tirarse de espaldas" [Urquidi Illanes 301]).

Fueron, sin duda, los excesos familiares los que dieron color local a la publicación de *La tía Julia y el escribidor*. Sin embargo, más allá de estos datos folklóricos, hay que reconocer también que el historial de la novela fue capaz de provocar reacciones que trascendieron los modestos (aunque no por eso menos espectaculares) círculos domésticos. En 1978, en plena debacle interna, Jorge Rafael Videla y Albano Harguindeguy — presidente y ministro del interior del autodenominado "Proceso de reorganización nacional" — firmaron un decreto prohibiendo la circulación de la novela de Vargas Llosa en Argentina. ¿Cuáles fueron las causas de la censura — un gesto atípico, por lo demás, en una dictadura que evitó recurrir a la interdicción y prefirió jugar con

la indeterminación y la paranoia sociales? Ante una pregunta como ésta, el lector pensará automáticamente en las alusiones “anti-argentinas” a las que era tan afecto Pedro Camacho. Sin embargo, en este caso, no hay que olvidar tampoco la carta que en 1976 Vargas Llosa, presidente por entonces del PEN Internacional, dirigió a Videla denunciando la violación de derechos humanos en Argentina (Vargas Llosa 1983, I, 351-3). Fuera por revanchismo político, o por exceso de celo nacionalista, lo cierto es que, a causa de esta prohibición, *La tía Julia y el escribidor* recién se distribuyó en Argentina a partir de 1984, cerrando así un episodio de contornos inexplicables que ocupa un lugar especial en la larga lista de escandaletes y duelos de escritos que desató la quinta novela de Vargas Llosa.

2. Hacia un estudio analítico de la “cacografía”

Especie de *freaks* discursivos, los radioteatros de Pedro Camacho son narraciones propensas a caer en el tremendismo. Diríase que a los ojos del escribidor sólo el exceso vuelve “artístico” cualquier tema. Por eso su repertorio — una lista espectacular de tópicos que van del incesto a la eutanasia, de la castración al estupro, del parricidio al filicidio, del aborto a las muertes masivas — tiende elocuentemente a escandalizar lo que podría llamarse el grado cero de “lo real.” Con rigor sistemático, el escribidor transforma estos temas (algunos de los cuales fueron largamente explorados por la tragedia clásica) en caricaturas de las figuras más estridentes del discurso criminológico. Y a juzgar por los resultados pareciera que todos sus intentos — llamados acaso a modernizar las formas clásicas de la *hybris* — están condenados a caer de ante mano en el amarillismo más cruel o en la porno-violencia.

Pero no se vaya a creer que, a causa de esta inclinación tremendista, Pedro Camacho es un mórbido o un pornógrafo. Todo lo contrario: a pesar de sus excesos, la función de los radioteatros es altamente moral. Pedagógicos y ejemplarizantes, los enunciados del escribidor conforman espacios permitidos para hablar de lo socialmente prohibido. Como Lituma, como el Dr. Pedro Barrera y Zaldívar, como Don Federico Téllez Unzátegui, o como tantos otros de los cruzados laicos que en los radioteatros emprenden intensas campañas sanitarias, Pedro Camacho también lleva a cabo un rito de cura e higiene colectivas, básicamente porque está convencido de que su escritura para ser, debe ser, antes que nada, pura catarsis.

Por eso, puede decirse entonces que Pedro Camacho no sólo pertenece a la clase de los escritores sino también forma parte de la ilustre estirpe de “cacógrafos” vargasllosianos. Miembro de la misma familia, Santiago Zavalita — el otro cacógrafo de *Conversación en La Catedral* (1969) que escribe editoriales para el diario sencionalista *La Crónica* — es el primero en reconocer valor catártico a su trabajo: “Cada vez que escribo algo que me repugna, hago

el artículo lo más asqueroso posible. De repente, al día siguiente, un muchachito lo lee y siente arcada y, bueno, algo pasa” (Vargas Llosa 1969, 166). A la luz de esta coincidencia genérica, la alusión a *Conversación en La Catedral* que aparece en el epílogo de *La tía Julia y el escribidor* no parece una referencia gratuita, así como tampoco parece circunstancial la relación que ambas novelas entablan con el Odrifismo.⁹ Diríase que, en una especie de diálogo privado con *Conversación, La tía Julia...* escribe la otra versión, la versión trivializada del Ochenio. Desde un registro más light, más ligero, Vargas Llosa trabaja acá lo que ya había trabajado en *Conversación*, y vuelve a jugar en 1977 con la idea de que la cacografía fue el género cumbre del gobierno militar de Manuel A. Odría.

En *La tía Julia...*, la relación entre Odrifismo y cursilería parece sellarse en dos momentos claves de la novela: 1) cuando Genaro-hijo sostiene que la radio es capaz de resistir los embates de la diplomacia argentina porque cuenta con la protección especial del General Odría, seguidor fanático de los radioteatros de Pedro Camacho (202-03); y 2) cuando en el epílogo se afirma que *Extra*, esa revista de “rechinantes titulares” y frases tan impactantes como “Mata a la madre para casarse con la hija” o “Policía sorprende baile de dominós: ¡todos eran hombres!” (437):

había nacido en la época de Odría, bajo buenos auspicios; el régimen le daba avisos y le pasaba plata por lo bajo para que atacara a ciertas gentes y defendiera a otras. Además, era una de las pocas revistas permitidas y se vendía como pan caliente. Pero al irse Odría, empezó una competencia terrible y quebró. (439)

Parecería que, para Vargas Llosa, las cacografías (incluidas, por supuesto, las de Pedro Camacho) funcionan activamente como formadores y conservadores del **status quo** odrifista. Cabe entonces preguntar ¿cómo lo logran? O, dicho de otro modo, ¿cuál es la utopía que prometen? y ¿a través de qué imagen de “superhombre” la imponen?

En realidad, los héroes de los radioteatros de Pedro Camacho no son “superhombres” sino más bien son una deformación del ideal de “superhombre.” Todos tienen cincuenta años (“la flor de la edad”) y una edad por definición conservadora. Históricamente alejada del desorden de las pasiones — para Pedro Camacho siempre antisociales —, la cincuentena representa el estado paradisiaco que los radioteatros desean eternizar básicamente porque es el estado utópico del no-cambio. Si los héroes avanzan — parece decir Pedro Camacho en entrelíneas —, les espera la muerte; y, si retroceden, sólo podrían quedar a merced de las pasiones. En compensación, la única voluptuosidad a la que acceden los héroes radiofónicos es el placer que deriva del cumplimiento enfermizo del deber. Rigurosa como la fatalidad misma, la maquinaria del trabajo y la puntualidad rige la tensión épica de las historias y controla la topografía de la fauna que las habita. Los aristócratas, víctimas inmediatas de

este “sistema,” purgan el mal hábito del ocio con la ausencia de dinero y la falta bochomsa de relieve social que ostentan sus apellidos, ilustrando de este modo que, a todo nivel, es la ley del trabajo — y no la de la sangre — la que redistribuye riquezas y abolengo: los que cumplen sus mandatos de exclusión y dedicación acceden al doble apellido, mientras los ociosos lloran su encanallamiento humillados por el estigma del nombre simple (piénsese en los Bergua, por ejemplo).¹⁰

Además, todos los héroes — algunos devotos sintomáticamente del Señor de Limpías — cumplen tareas de “purificación” y saneamiento masivo. Esta tendencia general salta a la vista al recorrer el catálogo de profesiones: la lista incluye a un médico, un policía, un juez, un exterminador de ratas, una curandera-homeópata-psicoanalista, un filántropo, un cura, un referee y un poeta. Y si bien puede decirse que todos comparten aspiraciones individuales más o menos parecidas, no puede decirse, sin embargo, que todos tengan las mismas pretensiones sociales o políticas. A diferencia de los héroes que quieren cambiar el mundo (y todo su sistema de valores, propiedades y jerarquías), los héroes del escritor son héroes individualistas, obsesionados por desórdenes personales, que sólo aspiran a satisfacer necesidades privadas. Acaso por este autismo de los personajes, o favorecido quizá por las limitaciones técnicas del escritor, lo cierto es que el “método quirúrgico” pasa a ser uno de los recursos más exitosos de los radioteatros. En los mundos ficticios de Pedro Camacho, el afán correctivo reina de manera casi absoluta de forma tal que, si el zambo del segundo radioteatro parece (literalmente) sobrar, la solución es matarlo. O, si el testigo de Jehová del tercer radioteatro es sospechoso de violación, la castración es el único método para demostrar su inocencia. Y así, hasta llegar a los genocidios de los últimos radioteatros, donde esta técnica de la extirpación se exaspera hasta alcanzar límites inesperados.

En resumidas cuentas, los radioteatros proyectan un sentido sublimado del deber y el trabajo, premian el individualismo y castigan todo aquello que tiene que ver con el cambio, la reproducción o lo que viene de afuera. Porque a los ojos de semejante ortodoxia, el cambio y el movimiento siempre resultan funestos. Esto se ve de manera más o menos clara en el radioteatro de Lucho Abril Marroquín, donde el héroe — un viajante — atropella a una niña y luego desarrolla una suerte de parálisis y miedo fóbico hacia todo lo que se mueve. En otro radioteatro, la suerte de los Bergua cambia de signo y, de manera previsible, caen en desgracia después que la familia se muda a Lima. El caso de Gumercindo Tello también es un caso paradigmático. En este radioteatro, el héroe purga su culpa por partida doble: primero, por haber cambiado de barrio y, después, por haberse atrevido a cambiar de religión.

Esta tendencia a la inmovilidad aparece también matizada por una ideología fuertemente anti-reproductiva. Parecería que para Pedro Camacho la paternidad es la más indigna vulgarización de la *hybris* y por ello constituye un desorden fatal e insoportable. De ahí que en sus textos los hijos representen

la amenaza del descontrol y sean los portadores del caos y la desgracia (piénsese, si no, en el sentido aleccionador que tiene el parricidio en el radioteatro de don Federico Téllez Unzátegui). La ideología anti-reproductiva explica también por qué el herodismo y el filicidio, lejos de ser castigados en el Capítulo X, son actos justificados, y aún celebrados. De la misma manera, el horror a la multiplicación parece la única explicación capaz de dar cuenta de la exótica campaña que el cura Seferino Huanca Leyva lleva a cabo en favor del aborto, la masturbación o el uso extensivo de preservativos.

Por último, hay que decir también que en los radioteatros de Pedro Camacho, como en los mejores discursos del modelo nacionalista, “el mal” siempre llega de afuera. Y el ejemplo emblemático de esta afirmación lo constituye el negro inexplicable que encuentra Litu ma en el puerto de El Callao. En un principio, el narrador le atribuye un dudoso origen africano, pero después del desorden gramatical en el que cae Pedro Camacho, lo decolora al amarillo, trasladando de esta forma a Oriente la traducción paródica de la misma paranoia hacia lo extranjero.

3. Cómo dejar de ser huachafo en 20 capítulos

En 1975, dos años antes de la publicación de *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa escribe *La orgía perpetua*, un extenso ensayo sobre Flaubert y *Madame Bovary*. Puede decirse que en este libro formaliza y hace explícitas las “relaciones sentimentales” que mantiene con el melodrama y con esa forma estética de la cursilería que “en Perú se llama huachafería y es uno de los dominios en el que los peruanos hemos sido realmente creativos” (1975, 27).

Pero ¿qué es, exactamente, la huachafería? Según refiere Salazar Bondy, la palabra *huachafo* es un peruanismo relativamente nuevo — su origen se remonta a los años 30 y es invención del periodista Jorge Miota — que se usa para nombrar casos de usurpación, disfracismo arribista o mimetismo advenedizo. Después de dar algunos ejemplos puntuales — entre los cuales quizá vale citar el caso del “grafómano que redacta con hinchazón y vacuidad porque supone que así es una pluma académica”, o aquel otro ejemplo del “hombre o mujer que en cualquier ocasión procuran exhibir cultura o cosmopolitismo” (77) —, Salazar Bondy concluye:

He aquí el sentido del huachafismo: lo califican despectivamente quienes desde la cima que detentan arbitran el favor del escalafón y, avisándolo, se defienden... A veces, de acuerdo al terreno, la lucha de clases asume, como en el caso expuesto, formas insospechadas: éstas, de índole semántica, aparentemente inocuas, son peculiares de Lima. (78)¹¹

De una manera u otra, cada novela de Vargas Llosa establece una relación particular con lo huachafo, una categoría que — habría que agregar —, en su

obra no sólo está representada por pobres sino que además está mayoritariamente personificada por mujeres. Consciente o inconscientemente, Vargas Llosa agrega un suplemento sexista al componente clasista que evoca el original. Y basta, para comprobarlo, trazar un mapa provisorio de sus primeras obras. En *La ciudad y los perros*, Alberto se enamora de una huachafa pero lo que en esta primera novela surge sólo como amenaza, recién llega a concretarse en *Conversación en La Catedral*. Allí, Zavalita se casa con Ana, otra huachafa a la que el protagonista le debe una “anodina relación hecha de menús baratos y melodramas mexicanos y juegos de palabras” (II, 212). Dato anecdótico en las novelas previas, lo huachafo es discusión dominante en *La tía Julia y el escribidor*. No sólo porque informa la selección del material y lo estructura sino porque además cumple una función narrativa profundamente pedagógica. Desde el título, la tía Julia y Pedro Camacho — modelos del huachafo femenino-sentimental y masculino-estético — se convierten en los referentes inmediatos de la concepción de “mal gusto” que construye la novela.

“Para llegar al ‘buen gusto’ — escribe Moles en relación al Kitsch — el camino más simple es pasar por el ‘mal gusto’” (77). La cita parece adecuada para dar cuenta de *La tía Julia y el escribidor*, una suerte de *bildungsroman* desviado donde lo huachafo actúa como modelo heterodoxo o invertido de aprendizaje. Claramente en *La tía Julia...* se persigue un fin pedagógico, sin embargo, a la hora de narrar el ascenso de Varguitas, la novela viola varias veces las convenciones mínimas del *bildungsroman*. Lejos de perseguir la adquisición (o la apropiación mimética del modelo, según dicta la convención del género), el aprendizaje de Varguitas dispara en sentido contrario, imponiéndose como resistencia, diferenciación y, aún, como oposición sistemática al modelo encarnado por Pedro Camacho. Además, lejos de aceptar la ganancia con que el género premia el recorrido del héroe, el trayecto de Varguitas se perfila más bien como pérdida, como un proceso de expurgación y depuración del exceso. Por eso, en *La tía Julia*, el exceso y el disfracismo — lastres huachafos por antonomasia — cristalizan en formas de la sobreactuación retórica y temática de las que Varguitas está obligado a deshacerse cuanto antes para poder “crecer.” Paródicamente vigilado por el Señor de Limpias y desplegando — aunque en sentido contrario — un programa de asepsia estética simétrico al de Pedro Camacho, Varguitas lleva adelante una campaña de expurgación y limpieza que ataca sistemáticamente los excesos del adjetivo grandilocuente y las truculencias de la muerte. Piénsese, sin ir muy lejos, en los procesos de higienización y censura a los que el narrador somete los escritos de su asistente radial:

En mi altillo de la Panamericana, encontré a Pascual con el boletín de las nueve listo. Comenzaba con una de esas noticias que le gustaban tanto. La había copiado de “La Crónica”, enriqueciéndola con adjetivos de su propio acervo: ‘En el proceloso mar de las Antillas, se hundió anoche el carguero panameño ‘Shark’, pereciendo sus ocho tripulantes, ahogados y masticados

por los tiburones que infestan el susodicho mar'. Cambié 'masticados' por 'devorados' y suprimí 'proceloso' y 'susodicho' antes de darle el visto bueno. No se enojó, porque Pascual no se enojaba nunca, pero dejó sentada su protesta:

— Este don Mario, siempre jodiéndome el estilo. (58)

(Nótese, sólo al pasar, que la fuente de información de Pascual es el mismo periódico odrísta donde Zavalista escribía sus cacografías en *Conversación en La Catedral*.) Las marcas de esteticidad que define el "estilo huachafo" de Pascual incorpora todo tipo de cristalizaciones tomadas en préstamo a la retórica modernista o decadentista. Este lenguaje voluntariamente desregionalizado que trabaja con un español que además de culto y técnico se cree internacional y de "buen gusto", es, poco más o menos, el mismo lenguaje con el que están escritos los radioteatros de Pedro Camacho. Es, también, el que suele usar la tía Julia y el que motiva las interdicciones léxicas de Varguitas.¹²

"Para llegar al 'buen gusto', el camino más simple es pasar por el 'mal gusto.'" Pero no se vaya a creer que el camino más simple es el menos tortuoso. Por lo menos así parece aleccionar el accidentado — y excluyente — ascenso de Varguitas a la doble pirámide de calidad y mérito cuyos valores confirma la topografía del epflogo de *La tía Julia y el escribidor*. Como espacio corrector del "mundo al revés" que impuso la dominante huachafa durante el Odrísmo, el Capítulo XX ordena a personajes y lenguajes de acuerdo al lugar social, económico y discursivo que el autor cree que se merecen. Se trata de un típico epflogo de novela decimonónica donde se hace el recuento sumario de todos los destinos que se entrecruzaron en la obra. Derrocado Odría, Pascual y Pedro Camacho trabajan para la moribunda revista *Extra*. El escribidor es un datero y ya no usa traje sino un over all de trabajo. Además, nadie confunde su verdadero status: Pedro Camacho es, sin vueltas, "cojudo" y "huachafo." Varguitas, por su parte, se ha convertido en Vargas Llosa, vive en Europa, escribe buenos libros, tiene éxito y se casó por iglesia con su prima Patricia.

El epflogo une lo socialmente homogéneo y separa lo socialmente heterogéneo avalando un orden que se ofrece al lector como la "última palabra." Esta distribución discursiva y meritocrática parece resumir el sentido moral que propone la novela. Por eso es posible decir que, en relación al resto, el epflogo ocupa la posición verosímil de ersatz o sustituto.¹³ Entre otras cosas, porque el orden propuesto en el último capítulo parece — a primera vista — sustituir y, aún borrar, el desorden de los diecinueve capítulos anteriores. Además, el éxito que corona la trayectoria del narrador refrenda y reasegura el valor constante que la novela atribuye al trabajo. Por último, el epflogo parece irradiar más autoridad (y por lo tanto parece ser más persuasivo) que los capítulos anteriores cuya enunciación aparece envejecida por el lugar trivializador y trivializante que adopta el narrador. Si, a todo esto, se suman las resonancias

apocalípticas que anteceden al Capítulo XX (recuérdese a Varguitas protagonizando un grotesco descensus ad inferos o confeccionando listas de muertos en el cementerio) resalta aún más la capacidad consoladora que proyecta el último capítulo: un espacio tranquilizador que aparece como pasaporte a un “nuevo orden” civilizatorio.

Hay que admitir por lo tanto que, en medio de tanta truculencia y efectos melodramáticos, el happy ending parece algo forzado y resulta poco convincente. Suerte de sublimación extrema del orden burgués y su élan individualista (en especial, de la voluntad heroica y de su sentido de tenacidad y pulcritud), el epílogo inscribe la novela de Vargas Llosa en la tradición de la novela burguesa del siglo XIX. No sólo por la posición autosuficiente y correctiva que ocupa en relación a los capítulos anteriores, sino también por la presencia que alcanza en la novela la célebre trilogía de tópicos decimonónicos. Los tres grandes temas que la recorren — el incesto, la endogamia y el ataque al disfracismo arribista (alias lo huachafo vargasllosiano) — son los mismos temas que en el siglo pasado sirvieron de consuelo a una burguesa amenazada y a la defensiva. Curiosamente son también las salidas simbólicas a las que acude Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*: una novela que, a pesar de sus juegos de superficie con el formato, traba profundas relaciones con la tradición burguesa más rancia del siglo XIX.

NOTAS

1 Estos datos aparecen en una carta de Vargas Llosa fechada el 11 de octubre de 1964. En este texto, dirigido a Julia Urquidí Illanes y recogido luego en *Lo que Varguitas no dijo*, Vargas Llosa hace referencia a la hostilidad con la que fue recibida su primera novela en Lima: “Me han abierto un juicio por ‘comunista morbosos,’ dos generales me declararon traidor a la patria, y en el Leoncio Prado quemaron mil ejemplares de la novela” (Urquidí Illanes 282). En contraste con la escasa difusión que ha tenido el juicio aludido por Vargas Llosa, la quema de libros ha sufrido un intenso proceso de folklorización del que puede dar debida cuenta la crítica especializada en el tema (entre los trabajos que aluden al incidente, cabe citar “Vargas Llosa Chronology” 183; Gerdes 5; Rodríguez Monegal 62; Kandell 2; Baker 3-4). La repercusión que tuvo la noticia debió ser importante porque, tiempo después del episodio, el mismo Vargas Llosa llegó a comentar: “El libro tuvo éxito pero yo me quedé siempre con la duda de si era por sus méritos o por el escándalo” (Vargas Llosa 1984, 22).

2 La polémica entre Vargas Llosa y Rama se desarrolló en las páginas del semanario *Marcha* y luego fue recogida en un volumen conjunto titulado *García Márquez y la problemática de la novela* (1973).

3 Mucho se ha especulado sobre las posibles causas que llevaron a Vargas Llosa a darle un puñetazo a García Márquez aquella noche de 1976 en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Rainer Traub, en un artículo que apareció en *Der Spiegel*

(Hamburgo) y que luego reprodujo *ABC* (Madrid), oficializó la versión más insistente en torno al insólito desenlace que tuvo esta amistad de casi diez años: “se rumoreó entonces — escribió — que la pelea se debía a que, durante una crisis conyugal de Vargas Llosa, García Márquez se había permitido entremezclarse en el matrimonio dando a la esposa de aquél consejos no solicitados” (Citado en Armas Marcelo 83). Después del sonado episodio, Vargas Llosa prohibió a Carlos Barral reeditar su ensayo sobre García Márquez y, a causa de ello, hoy existen sólo los 20,000 ejemplares de la primera edición.

4 Dirigida por Vargas Llosa y José María Gutiérrez, la versión cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras* (1976) utilizó un guión escrito por los mismos directores, y contó con la actuación protagónica de José Sacristán, Katy Jurado, Pancho Córdova y Martha Figueroa, junto a quienes también apareció (aunque muy fugazmente) el propio Mario Vargas Llosa, cumpliendo el rol secundario de un oficial del ejército peruano.

5 Como se sabe, *La tía Julia y el escribidor* ha sido objeto de estudio de varios artículos y trabajos. Frente a esta sólida tradición crítica, el presente trabajo tratará de explorar caminos alternativos a las aproximaciones que ya se han intentado: a) considerar el texto como “retrato codificado” (Oviedo, Prieto) o como dimensión autoparódica de la teoría y la praxis vargasllosiana (McCraken, Lewis, Yndurain, Machen); b) establecer los puentes que relacionan los capítulos autobiográficos y los enunciados de Pedro Camacho (Andreu, Sosnowski, Oviedo); y c) considerar *La tía Julia y el escribidor* como novela picaresca (Feal) o trabajar las distintas formas de subjetividad que intervienen en el texto (Harvey, Alonso, Prieto).

6 En *El pez en el agua* (1993), Vargas Llosa recuerda el incidente del padre en los siguientes términos: “Días después recibí otra carta suya, ésta violenta, acusándome de resentido y de calumniarlo en un libro, sin darle ocasión de defenderse, reprochándome no ser un creyente y profetizándome un castigo divino. Me advertía que esta carta la haría circular entre sus conocidos. Y, en efecto, en los meses y años siguientes, supe que había enviado decenas y acaso centenares de copias de ella a parientes, amigos y conocidos míos en el Perú” (340).

7 Vargas Llosa remata los comentarios de Raúl Salmón con elegancia lacónica: “Obviously the Bolivian’s imagination was still alive” (1991, 121).

8 Julia Urquidí llegó a Lima a fines de mayo de 1955 y se casó con Vargas Llosa el 15 de julio de 1955. Con respecto a la preocupación que manifiesta por las secuencias temporales, recuérdese los reclamos que la tía Julia hace al cuento de Doroteo Martí: “con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia. Quién se va a creer que pasa tanto rato desde que la cruz comienza a moverse hasta que se cae. ¿Dónde está el chiste ahora?” (Vargas Llosa 1977, 152).

9 En el epílogo se lee: “Ese año, en cambio, me dediqué a una averiguación más bien libresca. Estaba escribiendo una novela situada en la época del general Manuel Apolinario Odría (1948-1956), y en mi mes de vacaciones limeñas, iba, un par de mañanas cada semana, a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, a hojear las revistas y periódicos de esos años” (432). Esta acotación permite situar temporalmente el

epílogo de *La tía Julia* alrededor de 1967, más precisamente, después que Vargas Llosa recibió el Premio Rómulo Gallegos por *La casa verde* y que la crítica empezó a hablar de “la madurez de Vargas Llosa” (Rodríguez Monegal).

10 Resulta sugerente en este punto pensar en el ejemplo que ofrece el mismo narrador de *La tía Julia y el escribidor*. La novela como acceso al segundo apellido (Varguitas/Vargas Llosa) fue una propuesta desarrollada por Alonso, sin embargo, este trabajo no menciona la relación que traba el doble apellido con la ética del trabajo y con los dictados de la pirámide meritocrática, tal como aquí lo proponemos.

11 En un artículo de 1983 titulado “¿Un champancito, hermanito?” (recopilado luego en *Contra viento y marea* [II, 345-491]), Vargas Llosa analiza detenidamente el sentido genérico y la tradición social y literaria de la huachafería, un término que, según el autor, “los vocabularios empobrecen describiéndolo como sinónimo de lo cursi” (Vargas Llosa 1986, 345).

12 Posiblemente el mismo rechazo al exceso retórico y temático actúa en la base de la metáfora del escritor como estriptisero, una metáfora sobre la que Vargas Llosa ha teorizado largamente, aunque con suerte desigual (Vargas Llosa 1971).

13 En el corpus Vargas Llosa, los capítulos finales casi siempre ocupan un espacio relativamente autónomo respecto al resto de la obra. Muchos epílogos no sólo “cierran” la historia sino también proponen otro sentido a la misma.

OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos J. “*La tía Julia y el escribidor*: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment.” *PMLA* 106.1 (1991): 46-59.

Andreu, Alicia. “Pedro Camacho: Prestidigitador del lenguaje.” *Modern Language Studies* 16.2 (1986): 19-25.

Armas Marcelo, J. J. *Vargas Llosa: El vicio de escribir*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991.

Baker, Rilda L. “Of how to be and what to see while you are being”: The Reader’s Performance in *The Time of the Hero*.” *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Rossman and Allan Warren Friedman. Austin: University of Texas Press, 1978. 3-14.

Feal, Rosemary Geisdorfer. *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Caberera Infante and Mario Vargas Llosa*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 226. Chapel Hill: University of North Carolina Dept. of Romance Languages, 1986.

Gerdes, Dick. *Mario Vargas Llosa*. Boston: Twayne Publishers, 1985.

Harvey, Sally. “*La tía Julia y el escribidor*: Self-Portrait of an en-soi.” *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland* 1 (1988): 74-87.

Kandell, Johnathan. "Peruvian Novelist Turns Film Maker and Tangles With the Army." *The New York Times* 22 Mar. 1977, sc. L: 2.

Lewis, Marvin A. *From Lima to Leticia: The Peruvian Novels of Mario Vargas Llosa*. Lanham: University Press of America, 1983.

Machen, Stephen M. "'Pornoviolence' and Point of View in Mario Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*." *Latin American Literary Review* 9 (1980): 9-16.

Magnarelli, Sharon. "The Diseases of Love and Discourse: *La tía Julia y el escribidor* and *María*." *Hispanic Review* 54.2 (1986): 195-205.

McCraken, Ellen. "Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*: The New Novel and the Mass Media." *Ideologies and Literature* 3 (1980): 54-69.

Moles, Abrahm. *O Kitsch*. San Pablo: Editora Perspectiva, 1975.

Oviedo, José Miguel. "A Conversation with Mario Vargas Llosa about *La tía Julia y el escribidor*." *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Rossman and Allan Warren Friedman. Austin: University of Texas Press, 1978. 151-65.

———. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

———. "*La tía Julia y el escribidor*: Or the Coded Self-Portrait." *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Rossman and Allan Warren Friedman. Austin: University of Texas Press, 1978. 166-81.

Prieto, René. "The two narrative voices in Mario Vargas Llosa's *Aunt Julia and the Scriptwriter*." *Latin American Literary Review* 11 (1983): 15-25.

Rodríguez Monegal, Emir. "Madurez de Vargas Llosa." *Mundo Nuevo* 3 (1966): 62-70.

Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. México: Era, 1964.

Sosnowski, Saúl. "Mario Vargas Llosa: Entre radioteatros y escribidores." *Latin American Fiction Today: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1980. 75-82.

Urquidí Illanes, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Khana Cruz, 1983.

Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral*. 2 vols. Barcelona: Seix Barral, 1969.

———. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.

———. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

———. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

———. "En el país de las mil caras." *Vuelta* 87 (1984): 20-25.

———. *Contra viento y marea*. 2 vols. Barcelona: Seix Barral, 1986.

———. *A Writer's Reality*. New York: Syracuse University Press, 1991.

———. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

——— y Angel Rama. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973.

"Vargas Llosa Chronology." *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Rossman and Allan Warren Friedman. Austin: University of Texas Press, 1978. 182-83.

Yndurain, Domingo. "Vargas Llosa y el escritor." *Cuadernos Hispanoamericanos* 370 (1981): 150-57.