

Es, *mutatis mutandis*, la misma situación reflejada en la novela que nos ocupa: desde el espíritu de contradicción hasta el amigo que le abre los ojos y que podemos identificar con Javier. Unas páginas después, continúa la *Historia secreta de una novela*:

«Había terminado un libro de cuentos, que encontró un editor en Barcelona (misteriosamente, esta ciudad sería la cuna de publicación de todos mis libros), y el resultado era más bien deprimente. Los había escrito casi todos en Lima, en los resquicios de tiempo libre que me dejaban múltiples y fastidiosos trabajos alimenticios. [...] Yo vivía en París en aquella época y me ganaba la vida—bella ironía—como periodista y como profesor. Bueno, así fue cómo en 1962, en un departamento crujiente y glorioso (porque en los bajos había vivido Gérard Philippe) de la rue Tournon, esos recuerdos de Piura—‘la casa verde’, la Mangachería—y de la selva—la Misión de Santa María de Nieva, Jum, Tushía—tornaron a mi memoria»<sup>6</sup>.

Son hechos que, más o menos alterados los detalles, coinciden en lo esencial con los expuestos al principio del capítulo XX y último de la obra que nos ocupa. Tenemos, entonces, que Marito Vargas, una vez que consigue sus ideales—vivir en el París literario, publicar y casarse—, dé por finalizada su autobiografía. Es un final que corresponde al momento en que aparecen *Los jefes* (1958) y *La ciudad y los perros* (1962), precisamente cuando se dispone a escribir lo que será *La casa verde* (1966), obra esta última a la que se refiere en *Historia secreta de una novela*. Sin olvidar lo señalado hasta ahora, podemos pasar al estudio descriptivo del segundo plano, al análisis de los seriales escritos por Pedro Camacho.

Los fragmentos que Mario Vargas Llosa nos da como escritos por Pedro Camacho se caracterizan por empezar, en cada capítulo, con un indudable y caricaturesco estilo de folletín, de serial radiofónico. Así, por ejemplo, el primer episodio arranca de la siguiente manera: «cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto Quinteros—frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu—, abrió los ojos...» (pág. 29); en este párrafo encontramos que la aposición nominal (de lejana y desvaída progenie valleinclanesca) se convierte en fórmula tópica que se repetirá al pie de la letra en otros episodios para caracterizar a todo tipo de individuos (págs. 127, 167, 216, 397), y que, como esquema gramatical, reaparece en algunos otros lugares (págs. 77, 397, etc.). En este mismo sentido, tenemos el hecho de que los capítulos escritos por Pedro Camacho acaban indefectiblemente con una serie de interrogaciones más o menos retóricas en que el autor se pregunta por el desenlace de las situaciones por él creadas;

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 50.

es un recurso tópico para azuzar e intensificar la expectativa de lectores u oyentes radiofónicos. Sin embargo, entre estos dos *patterns* folletinescos con que empiezan y acaban los capítulos, el desarrollo estilístico de lo narrado no corresponde a modelos tópicos, sino que la forma concuerda con la utilizada habitualmente por Vargas Llosa, sobre todo con la de sus primeros escritos. Por su parte, el argumento deriva desde carriles convencionales en el género a que pertenece hasta situaciones disparatadas o extravagantes; inesperadas en cualquier caso.

Notemos, por otra parte, que la forma de los seriales no se mantiene sin variaciones a lo largo de todo el libro; por ejemplo, cuando la cabeza de Pedro Camacho comienza a dar síntomas de confusión, se desarrollarán con profusión las aposiciones (nominales o verbales), normalmente limitadas por pausas señaladas por comas más que por guiones (páginas 295, 296, 299, 300, 302, 304, 305, 338, 341, 342, 347, 348, 350, 351, 353, 358, 385, 390, 393, 399, etc.); estas aposiciones pueden presentar incluso una enunciación interrogativa referida al mismo término de que dependen, al que caracterizan (págs. 312, 513 y *passim*). Son dos maneras sutiles e indirectas de mostrar la falta de definición que van adquiriendo los escritos de Camacho. Frente al autor de seriales, Varguitas, en su autobiografía, apenas utiliza alguna vez el recurso descrito; señalaré un solo caso: «pese a las sonrisas de muñeco —labios que se levantan, frente que se arruga, dientes que asoman— que aderezaban su monólogo» (pág. 57), caso que sirve, precisamente, para describir la figura de Pedro Camacho.

La «literaturización» de los textos radiofónicos se advierte en todos los niveles; cabe señalar, por ejemplo, algunos usos léxicos que, al menos desde este lado del Atlántico, resultan chocantes; tenemos, entre otros, el galicismo *constipación* (págs. 218, 259), aunque también aparezca *estreñimiento* (pág. 257); quizá se pudiera señalar un cierto aire «moderno» a formas como *sicalípticas* o *creatividad* (pág. 170), aunque sean corrientes en determinados contextos; también se podría señalar el derivado *argóticas* (de *argot*, claro, pág. 307). Todos los términos que acabo de señalar los utiliza Pedro Camacho; por contra, la única palabra que me sorprende en el vocabulario de Varguitas es olear (pág. 330), por anticuada.

En otro nivel, creo encontrar en la obra de Camacho algunas expresiones o párrafos que parecen mostrar una cierta contaminación literaria, recordar a otros autores u otras obras. Por ejemplo, estas líneas: «El acusado se había puesto en pie. Tenía una expresión nazarena, en su mano derecha el cuchillo despedía un brillo premonitorio y terrible» (página 147), que traen ecos del primer Valle-Inclán. Ambiente parecido a algunos de Gabriel García Márquez ofrece esta descripción:

«La familia Bergua no levantó la cabeza más. Comenzó su desmoronamiento material y moral. Arruinados por clínicas y leguleyos, debieron renunciar a dar clase de piano (y, por lo tanto, a la ambición de convertir a Rosa en artista mundial) y reducir su nivel de vida a extremos que lindaban con las malas costumbres del ayuno y la suciedad. La vieja casona envejeció aún más y el polvo fue impregnándola y las telarañas invadiéndola; su clientela disminuyó y fue bajando de categoría hasta llegar a la sirviente y al cargador» (pág. 268, y cfr. pág. 387).

Claro que aquí este proceso de involución en el que los personajes se repliegan sobre sí mismos como el caracol en su concha, es menos mágico y más decimonónico que el de García Márquez. La sistematización del estilo y de la actividad de un personaje en el cumplimiento de su deber puede recordar la aséptica actitud de Pantaleón:

«Pero, aunque niño, su inteligencia le hizo comprender que si se abandonaba a esas inclinaciones se frustraría: su inclinación era cuantitativa, no cualitativa. No se trataba de inferir el máximo sufrimiento por unidad de enemigo, sino de destruir el mayor número de unidades en el mínimo tiempo» (pág. 171, y cfr. pág. 311).

Aunque, como en los casos anteriores, puede tratarse de una impresión subjetiva mía, hay un planteamiento—no un estilo—que a mí me recuerda una obra española reciente: «recibía ofertas para trabajar en México, Brasil, Colombia, Venezuela, que él, patriotismo de sabio que renuncia a las computadoras de Nueva York para seguir experimentando con las cobayas tuberculosas de San Fernando» (pág. 348); me refiero a *Tiempo de silencio*, aunque cambie la enfermedad y los lugares. Si este último caso fuera tal como yo lo planteo, la coincidencia afectaría al argumento, a la anécdota, y no al estilo, como era el caso en los ejemplos anteriores. Esto nos permite pasar al estudio de un aspecto de las historias de Pedro Camacho que no habíamos tenido en cuenta; me refiero al origen de los argumentos, de los temas.

Parece como si el serialista, el *escriba*, como le llama Varguitas, desarrollara en sus folletines hechos que se dan en la realidad objetiva y que no sería difícil documentar en la prensa diaria, en la sección de sucesos. Es lo que ocurre con la niña comida por las ratas, con el obrero que mata al niño que le impide dormir, etc. En otras ocasiones, no sé si la anécdota será real, pero se pueden encontrar modelos ajenos<sup>7</sup>. Esto no tiene nada de raro, pues el mismo Camacho lo declara: «Yo trabajo sobre la vida; mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid» (página 64). A estas alturas del análisis, me parece importante recordar que Marito Vargas hace—o intenta hacer—lo mismo: todos sus cuentos,

<sup>7</sup> Proviienen de hechos reales, de la literatura, del cine, etc.