

Y fracasa. Sólo cuando sus demonios personales se insertan y se funden con la realidad exterior vivida, interiorizada, logra resultados positivos. Vargas Llosa no trabaja sobre el mapa exclusivamente, no se encierra en su concha, sino que sale al mundo para integrarlo o para proyectar sobre él sus sombras fantasmáticas. Incluso cuando trabaja al mismo ritmo que Pedro Camacho no sólo alterna una novela con otra; alterna también literatura y vida:

«... siempre había encontrado empleos alimenticios que me dejaban, cuando menos, la mitad de cada día exclusivamente para escribir. El problema era que todo lo que escribía se refería al Perú. Eso me creaba, cada vez más, un problema de inseguridad, por el desgaste de la perspectiva (tenía la manía de la ficción 'realista'). [...Pero...] Ese mes que pasábamos en el Perú, cada año, generalmente en el invierno (julio o agosto), me permitía zambullirme en el ambiente, los paisajes, los seres sobre los cuales había estado tratando de escribir los once meses anteriores. [...] Así, un año, había emprendido un viaje a la zona del Alto Marañón para ver, oír y sentir de cerca un mundo que era escenario de la novela que escribía, y otro año, escoltado por amigos diligentes, había realizado una exploración sistemática de los antros nocturnos—cabarets, bares, ienocinios—, en los que transcurría la mala vida del protagonista de otra historia. [...] Aprendiendo a conocer la nueva cara de la ciudad, bajaba por la avenida. [...] No sólo lo hacía por curiosidad y cierta nostalgia, sino también por interés literario, pues en la novela que trabajaba algunos episodios ocurrían en el Parque Universitario, en la casona de San Marcos y en las librerías de viejo, los billares y los tiznados cafecitos de los alrededores» (págs. 430-433).

Parece como si a Camacho la realidad le agrediera y, sólo entonces, se decidiera a meterla en sus escritos, embelleciéndola o mitificándola. Sin embargo, Vargas sale al encuentro de la vida y, en ocasiones, la refleja de manera negativa, degradándola incluso, aunque él, como protagonista, se reserve siempre un papel estelar en el asunto.

Otra diferencia cabría señalar: la reiteración que caracteriza las producciones de Camacho, quien repite siempre el mismo esquema y aun las mismas palabras, no se da en los escritos de Vargas Llosa, que realiza una progresiva evolución en sus novelas, aunque mantenga ciertas conexiones entre unas y otras; así, por ejemplo, en el adolescente volumen titulado *Los jefes* notamos que el primero de los cuentos puede considerarse como el núcleo que dará lugar a la no menos adolescente novela *La ciudad y los perros*; también el cuento en que aparece el sargento Lituma guarda algunas conexiones con *La casa verde*.

A pesar de las diferencias, Vargas Llosa se siente, en cierta medida, solidario de Camacho, por lo menos con el Camacho que escribe *La casa verde*; entre otras cosas, trata de justificar el procedimiento litera-

rio, las mezclas de personajes. Bien es verdad que la defensa es un tanto distanciada y no excluye el rechazo de ciertos errores, como puede ser la situación final, la que acaba en un caos total. Esta solidaridad se ve también en que las críticas dirigidas contra Camacho por los personajes del plano real en *La tía Julia y el escribidor* coincidan con las que recibe Vargas Llosa cuando publica *La ciudad y los perros* o *La casa verde*. En cualquier caso, estas concordancias son suficientemente tenues y están tan diluidas que serían difíciles de identificar si no contáramos ya con el dato de que el escriba y el autor son la misma persona. Veamos un ejemplo de lo que digo: que a determinados les parezca demasiado fuerte la emisión en que el acusado se «hiere» para probar su inocencia, o la reacción de los milites argentinos ante las ofensas a su patria, pueden recordar las críticas y el auto de fe cívico-castrense que suscitó la lectura de *La ciudad y los perros* en el Perú.

Más interés, sin embargo, parece tener Vargas Llosa en la defensa del método ya empleado en *La ciudad*; me refiero a la mezcla o combinación de dos historias, procedimiento que se intensifica en *La casa* hasta alternar las líneas de dos relatos (en *La tía Julia* sólo alterna los capítulos). Veamos primero una crítica:

«Vargas Llosa parece aspirar a descubrir el Mediterráneo. Mucho antes que él lo novelara, este tema había sido tratado por varios autores americanos, entre otros por Joaquín Edwards Bello, Eduardo Barrios, Carlos Loveira, que le dedicó su más extensa novela (*Juan Criollo*), y el ya mentado José María Arguedas en *Los ríos profundos*. Lo único que añada Vargas Llosa es la protervia tediosa del léxico de letrinas y lupanares. [...] El autor, como tantos otros narradores de su generación en la América Latina, ha tomado como modelo principal a William Faulkner, y como su paradigma, resulta embrolloso, oscuro y pedante—y, por supuesto, tedioso—. Uno de los trucos de que se vale con frecuencia para enmarañar la acción y confundir—y aburrir—al lector consiste en los juegos malabares que hace con la cronología de los hechos que narra. El tiempo se administra aquí con premeditada anarquía. Pero una novela no es un acertijo ni una charada. Una buena novela es—o debe ser—siempre una obra de arte. Si no conmueve nuestro espíritu ni nos invita a meditar, ni estimula nuestra sensibilidad literaria y nuestro interés, entonces su lectura se hace ingrata y el diálogo tácito, o la comunicación entre autor y lector se inhibe. El fin de la novela no es necesaria ni únicamente entretener, pero es uno de sus objetivos importantes. Hacer de la novela un rompecabezas o crucigrama que debe descifrarse como una adivinanza, es prostituirla y rebajarla al rango de los juegos frívolos y pueriles. El *Ulysses* no es eso; pero como William Faulkner carecía del ingenio del creador irlandés, echó por esos cerros de Ubeda del embrollo y la confusión para conseguir la fama que no pudo conseguir por vía de la imitación joycesca. Por desdicha, esta ma-

nía cundió en América y son muchos los que ostentan orondos su librea faulkneriana para definirlos con la metáfora rubeniana»¹⁴.

Es difícil no estar de acuerdo con la descripción que en estos párrafos se hace de los aspectos más característicos y llamativos de las novelas de Vargas Llosa; tan difícil como aceptar los juicios de valor que vierte el crítico en esta ocasión. Pero lo que nos interesa ahora aquí son las respuestas—directas o indirectas—que Vargas Llosa da a cada una de esas acusaciones.

Para empezar, notemos que, en *La tía Julia y el escribidor*, la ruptura del diálogo tácito o la comunicación entre texto y lector no se produce: por el contrario, los seriales de Pedro Camacho nunca habían tenido tanta audiencia como la que obtienen en el momento en que empieza la mezcla de personajes; incluso personas que jamás habían oído un serial escuchan ahora los de Camacho. Cuando Genaro-papá (ejemplo arquetípico de falta de sentido literario) cree que Camacho se dedica «a tomar el pelo a la gente, a pasar personajes de un radioteatro a otro y a cambiarles los nombres, para confundir a los oyentes» (pág. 242), Genaro-hijo advierte con estupor: «hemos vuelto a batir el récord de sintonía este mes. O sea que la ocurrencia de cabecear las historias funciona. Mi padre estaba inquieto por esos existencialismos, pero dan resultado; ahí están los surveys» (pág. 287). De esta manera, una de las objeciones más graves queda resuelta: las repetidas ediciones de las novelas corresponde al aumento de oyentes. Vargas Llosa, sin embargo, parece conceder que la exageración del procedimiento puede llevar a un callejón sin salida, como le ocurre a Pedro Camacho. Quizá por ello, las novelas posteriores a *La casa verde* (incluida la que nos ocupa) atenúan el sistema.

Otros problemas—y otras respuestas—plantea el asunto de la imitación, ataque al que tan sensible se muestra P. Camacho. Recordemos ahora cómo ve Vargas este aspecto de la cuestión:

«Un jovencito acicalado, con aire de intelectual (especialidad Límites Patrios), le sonrió con benevolencia y a nosotros nos lanzó una mirada que Pedro Camacho hubiera tenido todo el derecho de llamar argentina:

—¿No te he dicho que eso de pasar personajes de una historia a otra lo inventó Balzac?—dijo hinchando el pecho con sabiduría. Pero sacó una conclusión que lo perdió:

—Si se entera de que lo está plagiando, lo manda a la cárcel» (páginas 329-330, y cfr. la opinión de Varguitas en la pág. 290).

¹⁴ La crítica se refiere sólo a *La ciudad y los perros*; es de Manuel Pedro González en «La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional», *Coloquio*, México, 1967, págs. 104-106. Los ejemplos de este tipo de juicios se podrían multiplicar sin excesivo esfuerzo, pero ésta sirve perfectamente a nuestros fines.