

La función del cliché en *La tía Julia y el escritor*

B e r t a L ó p e z M o r a l e s

INTRODUCCIÓN

Existe en la literatura misma una preocupación por explicar el fenómeno de la escritura; esta inquietud autorial se manifiesta ya en Cervantes en su famoso Prólogo de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pero donde se hace más patente es en los escritores contemporáneos, especialmente en algunos latinoamericanos como Salvador Elizondo con *El grafólogo*, Octavio Paz en *El mono gramático* y Mario Vargas Llosa con su última novela *La tía Julia y el escritor* *.

En realidad, nos interesa detenernos en ésta y en particular sobre algunas construcciones lingüísticas —como el cliché— que arrojan alguna luz en la clarificación del texto. Con relación a los marcos teóricos, nos ceñiremos a los conceptos de contexto, microcontexto, macrocontexto y cliché de Michel Riffaterre en su obra *Ensayos de estilística estructural* ¹.

LA CONSTRUCCIÓN NOVELESCA DE *La tía Julia y el escritor*

Este análisis pretende —como ya lo señalábamos— dar cuenta de los tipos de cliché y su función en el texto *La tía Julia y el escritor*. Según Michel Riffaterre, el cliché es una unidad lingüística expresiva,

* Mario VARGAS LLOSA, *La tía Julia y el escritor*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

¹ Michel RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 194.

de orden estructural y no semántico, ya que puede ser borrado por sustitución sinonímica.

Sin embargo, el cliché supone, en una primera instancia, un oído particularmente fino, capaz de reconocer en un grupo de palabras registros del orden: tópico, trivial, falsa elegancia, fosilizado, estereotipado, etc., y que remitan a partir del texto percibido a un "metexto memorial"².

Por otra parte, el cliché es una estructura de estilo, se trata de una estructura binaria formada por un microcontexto y un elemento que contrasta con dicho contexto, pero este contraste de los dos polos opuestos tiene un contenido léxico ya dispuesto, de tal modo que su efecto se verá reforzado por el macrocontexto en el que se inscribe y por lo tanto "será percibido siempre como un préstamo"³.

Ahora bien, es necesario que nos refiramos a los procedimientos que el eximio narrador peruano utiliza en la construcción de sus novelas; su afán renovador, que ha revolucionado la sintaxis literaria, ha dado origen a una estructura sintagmática de eslabones interpuestos⁴.

En *La tía Julia y el escribidor* estos sintagmas enfocan el punto de vista narrativo con dos narradores yuxtapuestos. Tal como el título lo señala, se trata, por un lado, de la historia de la tía Julia narrada en primera persona (visión con) y desde el punto de vista de uno de sus personajes, Mario Vargas —Varguitas— y, por otro, de una serie de relatos inconclusos, con excepción de los dos últimos, cuya autoría se atribuye a Pedro Camacho —el escribidor— narrados en tercera persona (visión por detrás); tanto la una como las otras están narradas en tiempo pasado. Así tendremos un sistema que puede diagramarse de la siguiente manera:

$$A_0B_0A_1B_1 \dots A_8B_8A_9A_{10}.$$

El modo cómo se eslabonan dichos sintagmas narrativos no es simple, puesto que, por definición, cada secuencia implica una interdependencia con la siguiente, pero que en la novela objeto de nuestro estudio, asume otras modalidades que explicaremos a continuación:

² Michel RIFFATERRE, op. cit., p. 204.

³ Michel RIFFATERRE, op. cit., p. 195.

⁴ Cf. José Luis MARTÍN, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 156 y Fernando LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 373, 374, 375, 376.

- A₀:** Visión con, tiempo pasado; presentación de la tía Julia y de Pedro Camacho, en la que se anuncia su calidad de artista y de verdadera empresaria creadora.
- B₀:** Visión por detrás, tiempo pasado. Relación incestuosa entre hermanos que Pedro Camacho llama tragedia de San Isidro y cuyo protagonista es el ginecólogo Alberto de Quinterós.
- A₁:** Visión con, tiempo pasado. Mención de la cincuentena, que el escritor panegiriza como la edad ideal del ser humano, en contraste con la opinión que tiene de la tía Julia y a la cual se refiere en forma despectiva y burlona. Inicio de la relación entre Varguitas y su tía. Declaración de principios de Pedro Camacho en torno a la documentación que realiza para ambientar sus obras.
- B₁:** Visión por detrás, tiempo pasado. Conflicto entre el deber y los sentimientos del sargento Lituma, llamada tragedia chalaca y que se desarrolla en los muelles del Callao.
- A₂:** Visión con, tiempo pasado. Varguitas relee la cuarta versión de su cuento sobre el senador eunuco. Prosiguen sus relaciones con la tía Julia. Éxitos de los radioteatros de Pedro Camacho; prácticas onanistas del escritor. Mención de B₀: "Las venturas y desventuras de don Alberto de Quinterós".
- B₂:** Visión por detrás, tiempo pasado. Drama forense que termina con el anuncio de mutilación de uno de sus personajes, Gumercindo Tello, acusado de violación.
- A₃:** Visión con, tiempo pasado. Prosiguen las relaciones de la tía Julia con Varguitas; conversaciones con la tía Julia acerca de literatura, preparación del cuento sobre Doroteo Martí de Varguitas. Reclamos contra la argentinofobia de Pedro Camacho, posición del escritor frente a la literatura, el realismo literario y las modalidades que asume su trabajo creador, realizado en medio de la pobreza en la Pensión La Tapada.
- B₃:** Visión por detrás, tiempo pasado. Historia de roedores. Frente al desafío a la sociedad de Varguitas y la tía Julia por sus amores, este relato es una sátira en contra de la rigidez y moralismo de don Federico Tellez Unzátegui (relación sintagmática implícita).
- A₄:** Visión con, tiempo pasado. Fracaso del cuento sobre Doroteo Martí. Nuevo intento literario de Varguitas con "Los juegos peligrosos". Discusión de Varguitas y la tía Julia por celos. Pedro Camacho compra veneno raticida (alusión a B₃). Posición del escritor frente al amor, onanismo y exclusión de la mujer. Se anticipa B₄ "tragedia de un muchacho que no puede dormir porque apenas cierra los ojos, vuelve a apachurrar a una pobre niñita" (p. 206). Se vuelve a mencionar la cincuentena en el sentido de "perversiones de las cincuentonas".
- B₄:** Visión por detrás, tiempo pasado. Infantofobia y herodismo de Lucho Abril Marroquín, sometido a tratamiento siquiátrico por la Dra. Lucía Acémila.
- A₅:** Visión con, tiempo pasado. Identificación de Pedro Camacho con sus personajes, por medio de disfraces que remiten en alguna

medida a las máscaras de los actores de las tragedias griegas y que explican la repetición de los rasgos básicos de sus personajes en todas las historias. Por otra parte, los sucesos de la Pensión La Tapada originan en el escritor una serie de hipótesis, que servirán para crear nuevas radionovelas. Primera protesta sobre el cambio de personajes de una historia a otra. Encuentro con los argentinos. Descubrimiento de las relaciones entre Varguitas y la tía Julia por los familiares de la pareja.

B₅: Visión por detrás, tiempo pasado. La familia de don Sebastián Bergua es víctima del sicópata Exequiel Delfin, quien, después de treinta años de reclusión en un manicomio, amenaza con repetir y concluir sus intentos homicidas.

A₆: Visión con, tiempo pasado. Lectura de "La tía Eliana", cuento de Varguitas, basado en una historia familiar de éste. Escándalo en la familia de Varguitas por sus amores con la tía Julia. Confusiones mayores de los radioteatros que, a pesar de lo cual, prosiguen con éxito. Proposición de matrimonio de Varguitas a la tía Julia.

B₆: Visión por detrás, tiempo pasado. Milagros y herejías de un sacerdote, Seferino Huanca Leyva, que tratará por todos los medios de atraer a sus feligreses e intentaría, frente a la competencia del pastor evangélico Sebastián Bergua, incendiar la iglesia protestante.

A₇: Visión con, tiempo pasado. Preparativos para la boda de Varguitas. Comentario sobre los verdaderos genocidios que realiza el escritor en sus radionovelas y el traslado indiscriminado de personajes de una historia a otra.

B₇: Visión por detrás, tiempo pasado. Joaquín Hinostroza Belmont es el protagonista de este radioteatro que narra los virtuosismos en el arte de arbitrar de este aristócrata, prácticamente inútil en otras actividades y que perece junto a Sarita Huanca Salaverria en un match de fútbol y en la que tienen su desenlace —además— B₁ y B₅.

A₈: Visión con, tiempo pasado. Dificultades para efectuar el matrimonio civil de Varguitas y la tía Julia, que finalmente puede llevarse a cabo, por lo que Varguitas dice haberse "sentido viviendo uno de los cataclismos últimos de Pedro Camacho" (p. 376).

B₈: Visión por detrás, tiempo pasado. Historia de Crisanto Maravillas que narra las desventuras del bardo, enamorado de sor Fátima. En esta última radionovela concluyen con el cataclismo correspondiente B₀, B₂, B₃, B₄, B₆, donde los personajes y acontecimientos se confunden en una especie de apocalipsis final.

A₉: Visión con, tiempo pasado. Prosiguen las desventuras de la tía Julia y Varguitas, quienes deben hacer frente a la oposición familiar, que amenaza con anular la boda; finalmente, el problema se resuelve de manera satisfactoria. Pedro Camacho es internado en un manicomio.

A₁₀: Visión con, tiempo pasado. Exitos de Varguitas en su matrimonio y como escritor. Este epílogo narra, además, la recuperación de

Pedro Camacho, quien no recuerda su época de escritor y se desempeña como barrendero en una revista llamada "Extra".

De este modo hemos examinado cómo se relacionan los relatos del escritor con el texto principal, porque la historia de la tía Julia es unificadora, es el gran texto madre que genera aquellos subtextos que por sí solos carecerían de sentido. El escritor relata en tercera persona, es un personaje secundario de la novela, que a través de un quehacer degradado será el maestro de un artista principiante. Sus técnicas rudimentarias, los lugares comunes de su prosapia, su ensimismamiento rayano en la alienación, su disciplina mal orientada serán el llamado de alerta para el escritor en ciernes, porque Pedro Camacho posee la vocación, pero no el genio de un auténtico creador. El escritor es un hombre pintoresco; ha plagiado su ser y hacer para resultar una caricatura del artista. Sus radionovelas constituyen una copia de la literatura, y, sin embargo, es la fuente genésica para una inteligencia crítica que ve en él otros valores —no literarios— que pueden incorporarse, previo análisis y decantación, a una actividad vital e inalienable como lo es la creación literaria.

Los relatos del escritor no son gratuitos y, por lo demás, remiten a la novela de caballería, que ya intercalaba narraciones dentro del relato. Así, Camacho mismo es un personaje caballeresco; no olvidemos que la novela de caballería era a la literatura medieval como la novela rosa o las novelas de James Bond a la contemporánea; el escritor, como el caballero andante o el agente secreto, no tiene orígenes claros: trasplantado a Lima, no tiene parientes ni familia; sin pasado, ni siquiera posee el acento de su país natal; lo precede la fama de sus hazañas (radioteatros) en Bolivia; casi cosmopolita, tiene por delante la tarea de competir con la empresa cubana CMQ dirigida por Goar Mestre en la producción de "ese torrente de adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias, devociones, casualidades y crímenes" (p. 14), que consiguen la audiencia de un inmenso sector del público limeño. De este modo sus historias siguen un patrón y una finalidad que él no ha elegido conscientemente; lo único cierto es que Camacho escribe así como el caballero lucha. Su originalidad consistirá únicamente en tergiversar y enredar las radionovelas que produce, y ello también por azar, por una casualidad que sólo el agotamiento puede explicar. El cataclismo final de las dos últimas historietas es el equivalente de su desorganización y caos mental. La cordura de Camacho se parangona a la de Don Quijote, en que el escritor, recuperado el

equilibrio, habrá olvidado que escribió radionovelas, así como Don Quijote olvida sus andanzas y la caballería.

EL CLICHÉ EN LAS HISTORIAS DEL ESCRIBIDOR

Hemos señalado cada una de las secuencias de esta cadena sintagmática porque distinguiremos en nuestro análisis 1) los clichés de la escritura camachesca y 2) los clichés que aparecen en la historia de la tía Julia.

Así, consideraremos cada una de las historias como microcontextos del contexto que representan $B_0 B_1 \dots B_8$ o de la novela toda. En primer lugar, B_0 contiene una descripción C_0 de don Alberto de Quinteros: "... frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu" (p. 29) que se repetirá para cada uno de los protagonistas de los demás relatos del conjunto señalado. Dicha descripción, válida no sólo para don Alberto, corresponde también al sargento Lituma (B_1), a don Pedro Barreda y Zaldívar (B_2), a Federico Téllez Unzátegui (B_3), a la doctora Lucía Acémila (B_4), único personaje femenino de tales características, a don Sebastián Bergua (B_5), al padre Seferino Huanca Leyva (B_6) a Joaquín Hinostroza Belmont (B_7) y a Crisanto Maravillas (B_8). Este último es descrito en una variable de C_0 , que en la enloquecida sintaxis del escritor, ya definitivamente trastornado, es "un hombre de frente penetrante, nariz ancha, mirada aguileña, rectitud y bondad en el espíritu" (p. 397)⁵.

No encontramos un metatexto memorial, por lo que podemos afirmar que la repetición, a través de los nueve relatos, de dicha descripción, la ha convertido en cliché y podemos describirlo como propio de la escritura de Camacho. Su conversión en cliché puede resumirse en las siguientes etapas:

1. En la primera radionovela, C_0 es una simple descripción, un conjunto que no reviste más que las connotaciones de un espíritu recto y bondadoso, ya que "frente ancha", "nariz aguileña" y "mirada penetrante" son una cadena de sintagmas que no se nos aparece forzada respecto del contexto en que se inscriben, y que representen una manifestación concreta de características morales, una concep-

⁵ Las descripciones señaladas se encuentran, respectivamente, en las páginas 29, 77, 127, 216, 254, 308 y 350 de *La tía Julia y el escritor*.

ción fisiognómica del ser humano que puede evaluarse por sus rasgos físicos.

2. La repetición de esta cadena C_0 en los siguientes relatos, evidentemente deja de ser original, y C_0 ya no es una correspondencia 1-1, la biyección se rompe, porque en el conjunto de las descripciones C_0 es atributo de varios personajes; el fenómeno que se da en la literatura es unívoco: a un personaje corresponde una y sólo una descripción, aunque esta se dé en estratos o niveles diferentes, como el psicológico, físico o fraseológico; aún más, la descripción de un personaje no puede corresponder a un universo infinito de personajes, esto es que si $f(x) \neq f(y) \Rightarrow x \neq y$ ⁶; lo que implicaría que los personajes de B_0, B_1, \dots, B_8 son el mismo, lo que es contradictorio y sólo puede interpretarse como cliché; por otra parte, $\forall y \in B_1, \exists x \in B$ tal que $f(x) = y$ ⁷, es decir, que a todo protagonista de B le corresponde como única descripción C_0 en B_i , lo que hace a nuestra aplicación epiyectiva y satisface una parte de la condición propuesta.

De este modo, existe una intención suprautorial sobre Pedro Camacho que apunta a un contenido suprasedgmental, y C_0 , convertido en cliché por la reiteración, desprovisto de su semantividad primera, tendrá sólo un efecto cómico. Este resulta bien explícito en B_8 en que la "frente ancha" es ahora "frente penetrante", la "nariz aguileña" se transforma en "nariz ancha", y "mirada penetrante" en "mirada aguileña". Evidentemente la carcajada final del lector corroborará nuestra afirmación, porque el orden ha sido trastocado, y la sintaxis del escritor reflejará ni más ni menos que el desorden mental que lo impulsa a confundir y a enredar sus historias.

En B_0 , la secuencia C_0 es una marca neutra que retrata a don Alberto de Quinteros, no tiene relevancia alguna en el estilo de Camacho ni es especialmente llamativa en este modo de narrar grandilocuente y exagerado, porque el escritor es hiperbólico, sus relatos son una caricatura del hacer literario real; el incesto, por ejemplo, de B_0 constituye una degradación del tema arquetípico que al perder su sentido trágico se vuelve grotesco; desacralizado de su condición tabú, pasa al dominio público, y en tal contexto "la frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu" es pertinente, pero no así en B_1, B_2, \dots, B_8 ; C_0 pierde su neutralidad, este microcontexto contrasta de inmediato con el macrocontexto, con el efecto hilarante consiguiente.

3. Por otra parte, si el análisis anterior no fuera suficiente, la repetición de C_0 en las demás secuencias nos lleva a concluir que Pedro Camacho tiene un prototipo humano que no contradice el contexto en que se inserta la radionovela en general, puesto que

⁶ Si $f(x)$ es distinto de $f(y)$, entonces x es distinto de y , condición de una aplicación o función 1-1.

⁷ Para todo y en B_1 , existe un x en B tal que $f(x) = y$.

todos los héroes que abundan en aquellos productos de consumo masivo forman parte de un cliché social, no hay protagonistas deformes, son enteramente buenos, bien parecidos, triunfadores en todas las empresas. Son el resumen del hombre medio, responden a un querer ser del inconsciente colectivo que satisface todas sus expectativas e impiden un análisis crítico, pues se convierten en el ideal de hombre o mujer de cada uno de los radioescuchas o televidentes.

4. La variable de C_0 que aparece en B_8 la consideraremos como una representación del fenómeno inherente al cliché, el que cambia algunos de sus elementos sin perder por ello la disposición primitiva que permite reconocerlo como tal. En esta situación, "Hombre de frente penetrante, nariz ancha, mirada aguileña, rectitud y bondad en el espíritu" que describe a Crisanto Maravillas, se considerará como un macrocontexto formado por los sintagmas "frente penetrante", "nariz ancha", "mirada aguileña", "rectitud y bondad en el espíritu" en que este último sintagma es la parte no cambiada del cliché.

Ahora bien, los sintagmas señalados constituyen, por separado, microcontextos, pues se trata de combinaciones imprevisibles, son una variable aberrante porque el adjetivo debe ser semánticamente compatible con el sustantivo; de este modo, el conjunto resultará efectivamente cómico o irónico y subrayará la intención satírica del cliché considerado, ahora, como un macrocontexto.

Así, C_0 puede considerarse un microcontexto constitutivo de la escritura camachesca, un medio de expresión que teatraliza a los personajes de las historias despojándolos de su humanidad, los vuelve hieráticos y acartonados; inmersos en tragicomedias absurdas, las interrogantes interpoladas para aumentar el suspenso sólo contribuirán a la tensión cómica, a incrementar el tenor disparatado de las vicisitudes de los protagonistas. Por otra parte, la intención moralizante de los relatos, especies de *exemplos* del Conde Lucanor, e neutralizada por los recursos radionovelescos que operan como el macrocontexto de cada historia; el suspenso —ya señalado— es utilizado para reforzar la sátira, para intensificar el ridículo de las situaciones, para resaltar lo ficticio del acontecer en que personajes y radioescuchas están insertos.

Tenemos ahora otro cliché C_1 : "en la flor de la edad, la cincuentena", que podemos descomponer en "en la flor de la edad" que es un cliché de origen literario y está incorporado al habla cotidiana, y que consideraremos como el microcontexto que contrastará con el macrocontexto "la cincuentena". En efecto, "la cincuentena" reforzará la finalidad irónica, ya que no es precisamente el período culminante de la existencia humana. El escritor trata de instituir, a través de

la radio, como medio de comunicación de masas, un arquetipo y es, a la postre, un ideograma que tratará de incorporar a la serie de mitos y creencias que maneja el hombre corriente. "La cincuentena" también contribuye a la estereotipización de los personajes camachescos, pero constituye un estereotipo fracasado que representa más bien al antihéroe por excelencia, en contraposición con el joven-cito de folletín, con el príncipe azul de la novela rosa; en general, con todos los especímenes que la subliteratura ha prefabricado para la gran masa.

Queremos destacar que C_1 es un procedimiento mimético cuya función es acentuar los desniveles de un mundo irreal con la realidad, invalidándolo a través de la risa y la burla.

También C_1 se repetirá en $B_1, B_2, \dots B_8$, ya que en B_0 , para don Alberto de Quinteros "no era tan terrible tener cincuenta años, si uno los llevaba así" (p. 35), y C_1 no pertenece a esa primera radionovela; y en B_8 , el acontecimiento trascendental en la vida de Crisanto Maravillas tiene lugar "el día en que [...] llegaba a la flor de la edad: ¿la cincuentena?". (p. 397). Nótese el signo interrogativo, que es un índice de la locura escriptural de Camacho, de la inseguridad para manejar sus propios lugares comunes.

Como corolario, podemos agregar que los clichés del escritor apuntan a una ridiculización de la radionovela que llena los intereses, las ansiedades de un público ávido de sensacionalismos y truculencias y que Camacho satisface plenamente con sus tragedias. La construcción sintagmática de la novela misma no es gratuita, la interdependencia de los eslabones narrativos es iluminadora de las creaciones camachescas, ya sea de un modo implícito o explícito.

EL CLICHÉ EN LA TÍA JULIA

La historia de la tía Julia —como la hemos llamado— corresponde al conjunto $A_0A_1 \dots A_9A_{10}$ de nuestra cadena sintagmática, que no seguirá el orden previsto: se inicia con A_0 que —además— es el comienzo de la novela y cierra con dos eslabones A_9 y A_{10} , sin que exista B_9 como era de suponer. A_{10} se considerará el epílogo que cerrará la narración toda.

Este conjunto tiene la particularidad —entre otras— de adelantar o retroceder algunas de las radionovelas camachescas para explicar no sólo los procedimientos de la escritura de Camacho, sino también concluir algunos episodios del escritor. Además de mostrarnos cómo se articulan los relatos de Pedro Camacho dentro del

texto, nos presentará a este pequeño demiurgo enajenado, cuyas creaturas saltan de un relato a otro, toman otros nombres, mueren y resucitan sin lógica alguna y, si la hay, esta no alcanza a construir una coherencia narrativa o novelesca. Sin embargo, como señalábamos, el escribidor es por sí mismo un personaje novelesco, único, parodia del escritor, del intelectual. El anatematiza sobre literatura y sobre su teoría, sobre el arte en general, pero quien se constituirá en el escritor verdadero es Varguitas. Curiosamente, jamás sabremos cómo escribe; cuando más, los títulos de algunos de sus cuentos: "El salto cualitativo", "La humillación de la cruz", "Los juegos peligrosos", "La tía Eliana" y "La Beata y el Padre Nicolás" con el que concluyen sus ejercicios iniciáticos para dedicarse de lleno al oficio de escritor, donde el texto se considerará una productividad, cuyos procesos y resultados no difieren de aquellos de la producción considerada en términos económicos. Porque para Vargas-personaje, la crítica y la autocrítica serán fundamentales. Ellas permitirán la destrucción de sus textos que irán al canasto de los papeles inservibles. No debemos perder de vista la relación antagonica que define la postura de Varguitas y el escribidor frente al mundo y la creación literaria, puesto que la solución propuesta por Camacho, en términos de catástrofes y cataclismos para remediar el caos narrativo que afecta la existencia de sus personajes, equivale al acto material con que Vargas pone fin a esa incapacidad de plasmar el verosímil narrativo en sus cuentos, de otorgar vida a sus seres ficticios.

Así, el escribidor —Pedro Camacho—, la tía Julia y Varguitas devienen en materia novelesca. Sus vidas dejan de ser asunto personal para convertirse en cosa pública. Y el texto revelará, paulatinamente, lo auténtico y lo artificial; la autenticidad como caricatura, como una adecuación de lo natural y espontáneo a un orden preconcebido y que Camacho traduce en su apariencia:

"... había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido, como esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas (...), lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo y lo natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos de títere" (pp. 23-24).

Pero —por otro lado— esta autenticidad también se posibilita en la reflexión sobre el otro, y el Otro, en este caso, es este pequeño ser esmirriado, hecho de pegados, de frases que en él se escuchan proviniendo de escrituras precedentes.

En esta perspectiva no es extraño que el discurso de Camacho esté plagado de clichés, que pueden reconocerse:

- 1) como elementos de un texto literario anterior⁸,
- 2) como constitutivos del habla popular, v. gr. refranes, expresiones de uso corriente y cotidiano.

Lo primeros nos hacen pensar que el escritor es un lector, y no puede ser de otro modo puesto que escribe. Y sus lecturas remiten a la literatura del siglo XIX, sobre todo rusa y francesa, en la que el cliché era un procedimiento estilístico habitual y en las que la teorización sobre arte y literatura no estaban ausentes; si no, piénsese en la proliferación de movimientos que influyeron en la literatura hispanoamericana, con todas las conceptualizaciones del mundo y la realidad que ellas implicaban y de las que *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La Vorágine*, *Los de Abajo*, *Raza de Bronce* son sus mejores manifestaciones.

De allí, de esa literatura y de las de capa y espada, Camacho ha fabricado su personalidad que nos lo hará percibir artificial, amanerado y, tal vez, fosilizado:

“—Un tipo *bien nacido* nunca desaira un desafío a pelear. *El sitio y la hora*, caballeros” (p. 26).

Aquí podemos distinguir dos secuencias verbales claramente percibidas; en la primera, “un tipo *bien nacido*”, se alude al concepto de honor que se vincula a la nobleza de estirpe, al origen de nacimiento. De la misma forma: “*El sitio y la hora*, caballeros” corresponde a una fórmula ritual, propia del duelo o desafío que protagonizaban los héroes de las novelas de Dumas y de una clase social perfectamente definida, como lo era la nobleza, y de quienes practicaban el oficio de las armas. Evidentemente, se trata de fórmulas anacrónicas que no tienen vigencia en la sociedad del siglo XX. De este modo, el macrocontexto en el que se inscriben tales microcontextos acentuará este desfase, y Camacho será un hombre desplazado de su época, su sentido del honor es ridículo y, lo más grave, en él no existe el compromiso que lo vincule con su sociedad, o en términos de Genette, “a aquellos procedimientos de escritura que lo identifiquen como novelista o poeta, como clásico o naturalista, burgués o populista, etc.”.

⁸ En el presente análisis no es pertinente analizar el problema de la intertextualidad que suscita el cliché, en tanto remite a un metatexto memorial.

Su conciencia de creador, entonces, estará referida a otra época, habrá una pérdida de la realidad en la que “el arte es una leyenda y no una reproducción de la existencia, la expresión y no la posesión de la realidad: un ‘decir’ y no un ‘tener’ como decía Flaubert [. . .]. El artista, es decir, el artista moderno, romántico es un fracasado en la vida, un hombre que no es lo que quisiera ser, que tiene que contentarse con describir el hombre que él no puede ser, con describir la existencia que no le es dada, con discutir el sentido de la vida que él no puede realizar”⁹.

De este modo:

- “—Para el arte no hay horarios . . .” (p. 56),
- “ . . . acaso la patria del artista no era el mundo?” (p. 57),
- “Lo más importante es la verdad, que siempre es arte . . .” (p. 64),
- “Los artistas no trabajamos por la gloria, sino por amor al hombre” (p. 66),
- “—Pero está visto que el arte y la bolsa son enemigos mortales, como los chanchos y las margaritas” (p. 115),
- “ . . . como si el arte tuviera que ver algo con la caridad . . .” (p. 115),
- “—Para el artista la comida es vicio, mis amigos” (p. 162),
- “La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está un artista (. . .). Hay que ser originales, mi amigo” (p. 193),

irán señalando esta fuga, esta concepción anacrónica, que contrastará por su contenido semántico con la concepción estética autorial, cuyos puntos de vista coinciden con los de Vargas-personaje.

Es importante señalar entre estos clichés aquel que conjuga do microcontextos contrastantes entre sí:

“ . . . el arte y la bolsa son enemigos mortales (m_1), como los chanchos y las margaritas (m_2)”.

El primero (m_1) apunta a aquella concepción del romanticismo según la cual: “Lo nuevo y extraño en la relación del artista [romántico] con su profesión es, por tanto, la relación innatural con todo lo material y lo práctico; no, en cambio, el ejercicio de su profesión como un modo de ganarse la vida.

Desde el romanticismo, el artista tiene la sensación de estar enfrentado, no con un mecenas amistoso, no con un círculo de interesados conocidos y animados de buena voluntad, sino con un público impenetrable, indiferente y, a menudo, hostil”¹⁰.

⁹ Arnold HAUSER, *Introducción a la historia del arte*, 2ª. ed., Madrid, C. A. G. Sarram, 1961, p. 81.

¹⁰ Arnold H. AUSER, op. cit., p. 440.

El segundo (m_2) está referido a un refrán: "No hay que tirarle margaritas a los chanchos", y que Camacho transformará en una comparación de dos polos opuestos: "margaritas" y "chanchos"; de este modo, tendremos un cliché mixto cuya función será ironizar la posición del escritor respecto a la idea de arte en su macrocontexto escritural.

Otro, como "también la música llega al *alma de la multitud*" (p. 108), claramente se origina en un texto literario, que ha sido posible rastrear en Korolenko, en su novela *El músico ciego*: "... también la música es una fuerza enorme, que permite dominar el *corazón de las multitudes*"¹¹, y que en el tono conmovido de Camacho resultará una afectación pomposa, casi sentimentaloides más que una expresión emocionada y reflexiva.

En algunas secuencias verbales como: "—Yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad" (p. 58), el cliché "mis obras exigen el impacto de la realidad" es índice de su pertenencia a una escuela literaria que el escritor simplifica bastante; más adelante se refiere al realismo peyorativamente: "¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad?" (p. 164), porque por un lado lo asume como su posición artística, pero su concepción del realismo también es inmediata y hay, por otra parte, un rechazo tácito e implícito a lo que el realismo implica como estética.

Tampoco le es ajeno —al escritor— el texto bíblico, también su quehacer está avalado por él: "¿no sabe acaso que *lo primero es siempre el verbo?*" (p. 164) que remite a: "*En el principio fue el Verbo ...*" (San Juan. Cap. I. v. 1).

Señalaremos, en seguida, los clichés de Camacho del segundo tipo, que tienen un origen popular:

"Soy hombre que odia *las medias tintas*, el agua turbia, el café flojo" (p. 65),

"*Mi tiempo vale oro ...*" (p. 115),

"... *les sacó roncha*" ... (p. 160),

"*En la variación se encuentra el gusto ...*" (p. 162),

"... y si *meto la pata* su obligación ..." (p. 288),

"Pero yo no he amado nunca a una *mujer de carne y hueso*" (p. 193),

¹¹ Vladimiro G. KOROLENKO, *El músico ciego*, Santiago, Quimantú, 1972, p. 53.

de los que es interesante destacar: "... "les sacó roncha"... " y "mujer de carne y hueso", que son expresiones de uso cotidiano y que, por característica propia del cliché, fácilmente pueden sustituirse por sinónimos, el primero por "los enojó" o "los molestó"; el segundo por "mujer real" que borrarían el cliché en ambos casos.

"Les sacó roncha" grafica bastante bien la ira despertada por Camacho en los argentinos, quienes son el blanco de la insidia camachesca; "mujer de carne y hueso" muestra en forma patética la desolación y soledad del escritor que describe su huida de la realidad, la que sólo podremos entender al final del texto, como traducción de la locura de Camacho.

También la tía Julia es proclive al cliché de origen popular:

"... como si fueras un *hombre hecho y derecho*..." (p. 109),
 "No puede usted *dejarnos con la miel en los labios*..." (p. 163),
 "... *¿qué mosca te ha picado?*" (p. 194),
 "... he sabido ponerle *buena cara al mal tiempo*..." (p. 320),
 "Todavía *no cantes victoria*..." (p. 377),

que servirá para dar cuenta de su vitalidad, de su apego a la realidad más que a la fantasía, y que la definen como una mujer inteligente, sensitiva, con un sentido más visceral del mundo que literario. También hay otros clichés como "¿... tratando de recuperar el *tiempo perdido* conmigo?" (p. 62), cuyo antecedente lo encontramos en el título de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, pero que en el contexto no pretende realzar el estilo autorial, sino más bien ironizar sobre un pretendiente sindicado como impotente.

En

"¿Yo, *corruptora de menores?* Eso sí que no" (p. 108),

la cadena sintagmática subrayada tiene origen en el metalenguaje jurídico, y en el contexto tiene una función humorística. Pretende restar gravedad a una situación personal compleja, otorgándole una significación más trivial. Con ello no queremos decir que la tía Julia sea un personaje simple y que sus amores con Varguitas sean indicadores de esta trivialidad.

Ahora bien, Varguitas también en su idiolecto hará uso del cliché, cuya principal característica es remitir al lenguaje de uso popular urbano.

En otros términos, representa la variable diastrática en tanto el idiolecto de Varguitas es propio de un estatus social definido: pequeña burguesía; además, es estudiante de leyes con **aspiraciones**

literarias. En ese orden, podemos establecer una jerarquización de los clichés que usa.

Así

“Los amores con la tía Julia continuaban *viento en popa* . . .” (p. 149),
 “. . . me dijo, fresca *como una lechuga* . . .” (p. 190),
 “Bastaba verlos para saber que todo iba *color de hormiga* . . .” (p. 417),
 “. . . casi *meto la pata* . . .” (p. 438),

tendrán como función objetivar algunas situaciones que vive Varguitas en su romance con la tía Julia, como asimismo traducirlas en tono humorístico.

Otros como

“*Muerto de pánico* . . .” (p. 403),
 “. . . estaba allí, *muerta de curiosidad*.” (p. 407),
 “. . . se me *cayó el alma a los pies*.” (p. 408),
 “. . . *con el alma en un hilo* . . .” (p. 410),
 “. . . estaba ya *curada de espanto*.” (p. 430),

son clichés que reflejan estados de ánimo, son representaciones subjetivas y que se encuentran incorporados en el idiolecto de Varguitas tomados del habla urbana de la clase media.

“. . . somos *la quinta rueda del coche*, protesté yo . . .” (p. 26),
 “. . . al que se le pueda *contar el cuento del tío*.” (p. 324),
 “. . . porque tenía que *meterle cuernos* con una montaña . . .” (p. 413),

son básicamente clichés usados en la ciudad; el primero se refiere a móviles de cuatro ruedas, el segundo es típico de las zonas urbanas, donde “el cuento del tío” lleva las connotaciones de engaño, dolo o trampa; y “meterle cuernos” es una variante —también urbana— de expresiones sinónimas populares, cuyo significado alude a la infidelidad.

CONCLUSIÓN

En conclusión, podemos afirmar que el cliché en el texto *La tía Julia y el escribidor* es un procedimiento mimético que tiene por función satirizar y ridiculizar a la radionovela como una de las manifestaciones de la subliteratura; esta sátira está referida al género mismo, tanto a los procedimientos de su escritura como a la concepción de

mundo que subyace en estos engendros. También sirve para caracterizar a los personajes desde el punto de vista fraseológico y psicológico¹², y para proclamar la ruptura con algunas tradiciones estéticas ya superadas en la posición del artista de hoy —en particular— del escritor, el que se opone al escribidor, que representará el automatismo, la falta de compromiso con su tiempo y sociedad y, en última instancia, la enajenación del hombre medio, incapaz de crear y recibir una auténtica cultura que lo libere de su mediocridad. En general, el cliché en *La tía Julia . . .* fija una posición autorial sobre la literatura y los procedimientos de su escritura.

UNIVERSIDAD DE CHILE
Chillán

¹² Hemos seleccionado, para este propósito, sólo tres personajes: Pedro Camacho, la tía Julia y Varguitas. Evidentemente, el cliché no es privilegio de éstos, pero ellos son los más importantes.