

# LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR, DE VARGAS LLOSA, COMO MOTIVO DE ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DE ESTILOS

*Miguel Ángel de la Fuente González*

Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura  
Escuela Universitaria de Educación de Palencia

Es, sin duda, un objetivo interesante en la formación de todo alumno la conciencia y el dominio de diversos estilos y registros de lenguaje. Para ello, podríamos enfrentarlo a textos de diferentes autores, donde pudiera comprobar cómo las características lingüísticas varían. A veces, sin embargo, en una misma obra tenemos la oportunidad de establecer tales contrastes, siempre estimulantes y provechosos.

Sin embargo, el estudio de estilos debe ser considerado en relación con las características de los otros factores que integran la obra: la personalidad del autor y de los destinatarios, así como las de los hechos narrados.

*La tía Julia y el escritor* puede considerarse básicamente como una obra dual: tiene dos historias, dos autores ficticios, dos destinatarios y dos estilos diferentes. Efectivamente: a través de su lectura, nos encontramos con dos componentes perfectamente definidos y separados:

A) Un relato autobiográfico, que nos cuenta, a quienes leemos la novela, un joven Vargas Llosa, en un estilo natural y accesible.

B) Una serie de cuentos fantásticos que un autor experto, Camacho, destina a una masa popular radioescucha, escritos en un estilo progresivamente rebuscado y difícil.

Esta dualidad, creemos, la hace especialmente útil para el estudio y análisis en el aula de Lengua y Literatura; por ello, trataremos de hacer un primer acercamiento a esa dualidad, con las limitaciones que el espacio nos impone.

## 1. DOS HISTORIAS

En *La Tía Julia y el escritor*, hay dos historias muy diferentes: la narración autobiográfica del joven Vargas Llosa, especialmente de su relación con Camacho, escritor de guiones para la radio (radioteatros), y de su romance

con su tía Julia; y, además, una serie de cuentos de final abierto, que el mismo Vargas Llosa denomina como «supuestamente o síntesis o paráfrasis de los radioteatros del protagonista [Camacho]» (J. M. Oviedo, 1977, 203-204).

Ambos tipos de historias, en principio, muy bien podrían haber formado dos libros independientes, por el simple procedimiento de reagrupar los correspondientes capítulos; con ello, habríamos obtenido un relato autobiográfico (formado por los capítulos impares, más el XX), y una colección de cuentos (todos los pares, menos el XX). Sin embargo, ambos componentes constituyen una única obra, y no por mera yuxtaposición, ya que mantienen interesantes relaciones entre sí.

Así, los cuentos, en realidad, no podrían formar un libro aparte ya que la explicación y justificación de algunas de sus características se encuentran en el relato autobiográfico. Quizás la más importante sea el por qué en los últimos relatos se dan confusiones de personajes y argumentos: el redactor se está volviendo loco y no controla su escritura; esto resultaría inadmisibles e injustificables en una colección normal de cuentos. Detalles que encuentran explicación en la parte impar son, entre otros, sus ataques a los argentinos (basados en el matrimonio fracasado de Camacho con una argentina); o temas como el de los ratones y el de la pensión («delirios» a partir de ciertas experiencias de las que nos da cuenta el relato autobiográfico).

Por otra parte, los cuentos sirven como ilustración o apoyo de lo que se narra en la parte autobiográfica. No es lo mismo decir que Camacho pierde el control de sus personajes que poder comprobarlo a través de la lectura de los relatos. Ni es lo mismo describir la gran popularidad de Camacho y el desconcierto de sus admiradores ante sus desvaríos, sin entrar en contacto con la obra que los motiva.

Además, la unión de ambos tipos de historias en un sólo libro tiene un objetivo fundamental dentro de los planes de su autor, Vargas Llosa, según confiesa a José Miguel Oviedo (1977, 203):

Se me ocurrió que las historias delirantes del protagonista que escribe radioteatros y que tiene una imaginación perturbada, quizás podían mezclarse con una historia que fuera exactamente lo contrario, algo absolutamente objetivo y absolutamente cierto. Una historia en la que yo contaría exactamente unos episodios de mi vida a lo largo de unos meses.

Y resume:

Intercalar esas dos historias era un poco como presentar al reverso y al anverso de una realidad, una parte objetiva y una parte subjetiva, una cara verídica y otra inventada.

## 2. DOS AUTORES FICTICIOS

Aunque sabemos que el autor real, y único, de *La tía Julia y el escribidor* es uno sólo (Mario Vargas Llosa), la obra se nos ofrece como redactada por dos escritores ficticios muy diferentes:

CAMACHO

Maduro  
Escribe radioteatros  
De gran éxito popular  
Sin vida sentimental

MARITO/VARGUITAS

Joven  
Redacta noticias y cuentos  
Sin éxito literario  
Con un apasionante idilio

John J. Hassett (1978, 282) afirma que «hay muy poca similitud entre el Pedro Camacho seco, obsesivo y metódico, y el Varguitas divertido y despreocupado».

El capítulo final de la obra (el XX) nos ofrece un agrisulce contraste: Marito tiene éxito en la literatura, Camacho subsiste en un periodicucho donde se le desprecia y humilla cruelmente.

### 3. DOS TIPOS DE RECEPTORES

En principio, la parte autobiográfica estaría destinada a un tipo de lectores con los que nos podemos identificar nosotros mismos; mientras que los cuentos o radioteatros van dirigidos a la masa popular de Lima.

Sin embargo, revisando tal planteamiento, podría afirmarse que la masa popular limeña no rebasa la realidad de la novela, mientras que nosotros, los receptores del relato autobiográfico de Varguitas, lo somos, de rebote, también de la obra de Camacho; por tanto, somos receptores de la totalidad de la obra.

Raymond L. Williams (1983, 293) plantea así el problema:

¿Cómo puede el lector de la narrativa contemporánea (un lector sofisticado, suponemos) tratar con una novela que es en su mitad puras radionovelas mediocres? Ciertamente que sirven como ejemplo de la actividad de uno de los personajes principales, pero como ejemplo con un capítulo hubiera bastado. El lector se enfrenta a toda una serie de radionovelas como parte de la experiencia novelesca total.

Y más adelante prosigue:

El «lector-de-radionovelas» es visto despectivamente por el de los capítulos autobiográficos (el «lector-vargasllosiano»). Este lector encuentra vitalidad en su experiencia como tal *al observar al lector ficticio de las radionovelas*. Distanciando de la violencia, el melodrama y el humor sencillo, el «lector-vargasllosiano» es entretenido por el lector ficticio de las radionovelas. La creación de esa entidad ficticia, que añade a la lectura un nivel que supera la lectura literal de los melodramas, es uno de los aciertos de *La tía Julia y el escritor*.

Pero nosotros no sólo somos espectadores de enfrentamiento de la masa popular con unos argumentos que se hacen cada vez más absurdos y contradictorios, sino también de su posible perplejidad ante un uso del lenguaje rebuscado que rebasa posiblemente sus capacidades de entenderlo.

#### 4. DOS ESTILOS

A los dos tipos de historias, autores y receptores, corresponden dos estilos muy diferentes. Estos dos estilos podemos clasificarlos como natural (el de Marito) y artificial (el de Camacho).

Hacia tiempo que Vargas Llosa se había planteado la posibilidad de explotar el contraste entre estilos, según confiesa en «Cómo se hace una novela» (1983,10):

Quando publiqué mi primera novela, que ocurría en un colegio militar, quedé con una insatisfacción. Me pareció que había omitido un elemento esencial del mundo militar que yo había descrito en *La ciudad y los perros* y lo omitido era justamente toda la retórica militar. Yo recordaba los partes, las consignas, los reglamentos que teníamos que aprender de memoria con sus increíbles clichés: «las órdenes se obedecerán sin dudas ni murmuraciones», «sólo se puede protestar contra una orden después de cumplirla», etc. Toda esa retórica se había quedado fuera de *La ciudad y los perros*, y yo sentía el remordimiento de no haber utilizado ese material; pensé que este era el lenguaje que podía servirme en *Pantaleón y las visitadoras*; frente al lenguaje vivo, el lenguaje muerto, acartonado, cliché del reglamento, del parte, de la instrucción.

Refiriéndose a la obra que nos ocupa, Vargas Llosa habla, en otro lugar (Oviedo, 1977, 205), de los dos estilos: para los capítulos impares, «un lenguaje sumamente informativo, escueto ...»; y para los pares, «un elemento paródico y risueño, que aparecería de una manera muy disimulada al principio y que luego se iría acentuando, hasta llegar a ser agresivo, casi insolente en las últimas historias».

Simplificando un problema tan complejo como el de los estilos, podríamos partir del siguiente esquema del lenguaje literario escrito (regido por el factor elaboración), opuesto al oral (espontáneo y de escasa elaboración):

#### LENGUAJE LITERARIO

Estilo artificioso  
(de evidente elaboración)



Estilo artificial  
(por abuso de artificio)  
El de Camacho

Estilo natural  
(sin aparente elaboración)  
El de Varguitas



Estilo descuidado  
(por abuso de los natural)

La elección de un determinado tipo de estilo debería ser producto de la armonización entre las características del contenido y del destinatario del mismo (especialmente de este último, ya que cualquier tema admite, en

principio, cualquier tratamiento estilístico). De ello surgiría lo que podría calificarse de «estilo adecuado».

Sin embargo, puede producirse un desequilibrio, lo que es frecuente en la novelística de Vargas Llosa. José Miguel Oviedo (1983, 216-217) nos recuerda la diferencia hecha por Barthes entre «escritor» y «escribiente» («aquellos que emplean la escritura con fines distintos de la literatura») y comenta:

Los «escribientes» son característicos de las novelas de Vargas Llosa: el poeta de *La ciudad y los perros*, que escribe cuentos pornográficos; Zavalita, el «cacógrafo» de *La Crónica*, resignado a escribir la basura periodística de los editoriales contra los perros hidrófobos, y las noticias de crímenes; Pantaleón, con los informes oficiales que escribe, inconscientemente, en el más puro estilo *Kitsch*, invocando el nacionalismo, el espíritu institucional, y el resto de los jerarcas; y ahora Pedro Camacho, que concibe sus estrepitosas radionovelas con una pulcritud y una seriedad «científicas».

El lenguaje de los «escribientes», en palabras de José Miguel Oviedo (1983, 217), se caracteriza por la «falta de proporción entre su pomposo (e incluso grandioso) despliegue de métodos, y la cualidad superficial de sus temas». Lo que habría que completar, en nuestra opinión, con cierto olvido de receptor. El autor, aliado con un estilo grandilocuente y rebuscado, se erige, olímpicamente, en centro de la obra y olvida la adecuación al tema y, sobre todo, al receptor.

Los planteamientos de los dos ficticios autores ante la literatura, o ante el lenguaje en la obra literaria, difieren ostensiblemente: Camacho interpone entre el contenido de sus relatos y sus receptores una barrera verbal, cada vez más alta, a la vez que se advierte un progresivo deterioro del contenido, consecuencia del avance de su locura; Marito, en cambio, nos cuenta su vida con lenguaje directo y diáfano.

## 5. UN RASGO DEL ESTILO ARTIFICIAL: CIERTAS APOSICIONES

Como ya se ha dicho, el estilo de Camacho se caracteriza por su abuso de artificio, su excesivo rebuscamiento, en oposición al estilo natural de Marito.

Para caracterizar ese estilo artificial, entre otras cosas, podríamos estudiar el léxico<sup>1</sup>; sin embargo, nos vamos a detener en el plano morfosintáctico, que también contribuye, aunque no siempre de manera tan notoria, a la caracterización de los estilos; y, más concretamente, en el fenómeno de

1. Por lo que respecta a esta obra, advierte Raymond L. Williams (1983,290): «El estilo exageradamente pulido de Camacho-narrador en las radionovelas, notable por el exceso de adjetivación, contrasta con el de los capítulos que versan sobre Marito, y con el lenguaje preciso y poco ornado de Vargas Llosa mismo.»

Por otra parte, los problemas de comprensión del léxico que plantea esta obra a estudiantes españoles, pueden resolverse repartiéndoles, para que puedan consultarlas fácilmente, fotocopias del artículo «Americanismos en *La tía Julia y el escribidor*», de Ana Isabel Navarro Carrasco (en C. Hernández y otros: *Actas del III Congreso Internacional de El Español de América*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1991, vol. 3, pp. 1567-1579).

la aposición, que adquiere especiales características en los capítulos pares, en oposición a los impares, redactados por Marito.

La aposición, estudiada por M<sup>a</sup> Nieves de Paula Pombar (1983), es un fenómeno mucho más amplio y rico de lo que normalmente aparece en algunas gramáticas. Así, el núcleo de una aposición puede ser, según la citada autora (1983, 55-58), no sólo un sustantivo («Madrid, capital de España ...»), sino también un elemento sustantivado, un infinitivo, un pronombre, un adverbio y hasta una oración o proposición, además de que los mismos elementos pueden ser aposiciones (ver las páginas 58-66 de la misma obra).

Para caracterizar el estilo de Camacho frente al de Marito, nos vamos a ceñir a los siguientes cuatro tipos de aposiciones explicativas o bimembres (enmarcadas por comas, paréntesis o rayas):

1. Las de sustantivos a oraciones, típicas del lenguaje literario<sup>2</sup>. Las posiciones que pueden adoptar son las de pospuesta y, quizás más frecuentemente, la de interpuesta a modo de inciso dentro de la oración. Un ejemplo de interpuesta que luego transformamos en pospuesta (a partir de aquí todas las aposiciones irán en cursiva):

Entonces, *movimiento tan rápido que no dio tiempo al juez ni al secretario a intentar un gesto para impedirlo*, Gumercindo Tello estiró la mano y se apoderó del puñal (p. 96).

Entonces, Gumercindo Tello estiró la mano y se apoderó del puñal, *movimiento tan rápido que no dio tiempo al juez ni al secretario a intentar un gesto para impedirlo*.

2. Las aposiciones a un SN, antepuestas inmediatamente; por ejemplo: —¿Va a recetarme que siga matando niños?— rugió, *cordero que se metamorfosea en tigre*, el propagandista médico (p. 144).

3. Aposiciones alejadas del núcleo, delante o detrás; un ejemplo de aposición alejada delante:

[...] estaba en Lima, en un cuartito del hospital, fajado de pies a cabeza, y a los flancos de su cama, *ángeles de la guarda que devuelven la paz al agitado*, mirándola con inquietud se hallaban la blonda connacional de Juliette Gréco y el Dr. Schwalb de los Laboratorios Bayer (p. 140).

4. Las aposiciones a un SN elidido: un ejemplo en el que reponemos, escrito entre corchetes, el SN elidido:

—Sin duda, una Lolita típica— sentenció el juez. Y poniendo al mal tiempo buena cara [el juez], *lobo de mar irredimible que aún de los ciclones saca lecciones optimistas*, añadió: —Por lo menos alegrémonos [...] (p. 92).

2. El valor retórico de la aposición oracional, según recoge De Paula Pombar (1983, 150), ya ha sido señalado para la lengua francesa por W. Wartburg y P. Zumthor (1947, §9b): «Dans la langue littéraire, l'apposition se rapporte parfois non à un terme substantival, mais à une phrase entière».

Por lo que respecta a la última novela de Vargas Llosa, solamente tenemos registrado un caso de aposición oracional (*Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona, 1993, 235-6):

Se les notaba serenos y confiados, y, *lo más raro de todo*, pensaba Lituma, sin el menor tufo de alcohol en ese aliento frío que traían del exterior.

Excluimos, por tanto, de nuestro recuento y análisis, las aposiciones que van inmediatamente después del SN, que también figuran en la parte escrita por Marito.

Según nuestros cálculos, los cuatro tipos de aposiciones que nos ocuparán, forman un corpus de 146 casos, que pretendemos estudiar deteniéndonos en su morfosintaxis, aspectos cuantitativos y función.

### 5.1. ASPECTOS MORFOSINTÁCTICOS

Aunque Martínez Amador (1970, 161) reconoce que el género y el número pueden ser distintos al del núcleo («la pelota, juego vascongado»; «los abuelos, amparo de su niñez»), no podemos pasar por alto algunos casos de marcado carácter rebuscado o retórico, que aparecen en la obra que nos ocupa.

Dos ejemplo de aposición en plural a SN singular alejado, aposición de indudable valor retórico:

De inmediato, el flamante sacerdote anunció su propósito de preparar, *eruditos que enceguecen consultando los polvorientos manuscritos de la Biblioteca Vaticana*, una tesis que titularía: «Del vicio solitario como ciudadela de la castidad eclesial» (p. 196).

Pero, *temerarios que crecen ante el peligro y practican lo de a gran mal peor remedio*, un día misteriosamente el hombre del Chirimoyo trajo a su casucha de adobes unas latas llenas de un líquido que ocultó a las miradas de los curiosos [...] (p. 205).

Solamente tenemos registrados 21 casos de este tipo de aposición en plural (un 14,38% de los 146 que estudiamos); sin embargo, es interesante (por lo sintomático de la locura y descontrol de Camacho) ver cómo abundan en los capítulos finales, mientras faltan en los tres primeros:

Capítulos	2	4	6	8	10	12	14	16	18
6 casos de SN:	0	0	0	0	0	1	4	1	0
15 de oración:	0	0	0	2	0	1	3	6	3

En cuanto al género, hemos observado un caso que resulta chocante (aposición en femenino a un SN masculino, aunque está elidido). Camacho, arrebatado por el impulso retórico, no ve el posible efecto ridículo:

No hizo ningún ademán amenazador, todo lo contrario, [Gumerindo] estrechó, *madre que abriga a su pequeño*, el plateado cuchillo contra su pecho... (p. 96).

## 5.2. ASPECTO CUANTITATIVO

Según Joaquín Garrido Medina (1994, 167), «un estilo es un conjunto de opciones, destacadas o repetidas de manera tal que sean reconocibles como tales». Creemos que las aposiciones de los tipos estudiados pueden considerarse como fenómenos que caracterizan el estilo artificial y rebuscado de Camacho.

Desde un punto de vista cuantitativo y estadístico, se pueden hacer observaciones sobre la presencia y frecuencia de estas aposiciones a tres niveles: la obra, los capítulos y las oraciones.

Considerando la obra en su conjunto, no tenemos registrado, en la parte autobiográfica, ni un solo caso de las aposiciones mencionadas. En la parte redactada por Camacho (unas 134 páginas), hemos registrado, como adelantamos, 146 casos<sup>3</sup>. Ahora bien, a pesar de la exclusividad de este fenómeno, ¿se puede considerar estadísticamente significativo? No nos atrevemos a afirmarlo, pero habrá que considerar también la posibilidad de que estas aposiciones, por sus características, puedan resultar chocantes al lector y contribuir, en mayor o menor medida, a la caracterización estilística de la parte redactada por Camacho.

De todas formas, su número y distribución en la sucesión de capítulos sí parecen significativos. De acuerdo con el progresivo retorcimiento estilístico y argumental, se puede observar cómo este tipo de aposiciones se acumula a partir del capítulo VI, y especialmente en los dos últimos. Este es nuestro recuento:

Capítulos	2	4	6	8	10	12	14	16	18
Casos:	1	1	13	9	27	18	19	28	30

Podríamos estudiar también, aunque no lo haremos, cómo se acumulan o concentran casos de aposición dentro de los límites de una oración (también se podría tener en cuenta su extensión total dentro de tales límites). Un caso de aposición oracional pospuesta en el interior de la cual hay otra, interpuesta («castigo de camello ...»):

[...] pretendieron convertir a ese baldío en una Copacabana limeña (*pretensión malograda por la humedad, que, castigo de camello que se obstina en pasar por el ojo de una aguja, devastó gargantas y bronquios de la aristocracia peruana*) (p. 220).

3. No incluimos los casos de colocación normal (pospuesta); aunque, si contienen metáforas, serían dignos de tenerse en cuenta. Sobre la importancia de la aposición para caracterizar el estilo de Camacho es curioso el caso de las pospuestas al SN, para expresar las dudas que tiene el autor sobre la identidad de sus personajes, confundidos en su mente, que ya desvaría. Abundan en el capítulo XVIII; un ejemplo:

[...] para ver aunque fuera de lejos a esa hermana suya (*¿Sor Fátima? ¿Sor Lituma? ¿Sor Lucía?*) encerrada allí por sus padres [...] (p. 261).



La acumulación es más frecuente en casos de aposiciones al SN. En el siguiente ejemplo vemos dos aposiciones al núcleo «hipótesis» (antepuesta y pospuesta respectivamente):

Por la mente del Dr. Dn. Barreda y Zaldívar, flotó, *nubecilla negra preñada de lluvia*, una hipótesis: *¿y si todo fuera un ardid tramado por esta pareja para desposar a su vástaga?* (p. 90).

Otro tipo de complejidad lo constituyen los casos múltiples. Solamente tenemos registrados 25 casos de más de un elemento (un 17,12% del total de los 146); se distribuyen así: 20 dobles, 4 triples y 1 cuádruple. Un ejemplo doble:

Lucho Abril Marroquín recordó entonces —*fogonazo de luz de las tinieblas, lluvia de estrellas sobre el mar*— que había venido en ¡un taxi! (p. 149).

Un curioso caso en que conviven y se coordinan una aposición a oración y otra a SN:

Corrió a besar las manos amazónicas de don Federico Téllez Unzátegui, llamándolo «mi consejero salvador, mi nuevo padre», *gesto y palabras que su jefe aceptó con la deferencia de todo amo que se respete debe a sus esclavos [...]* (p. 149).

[Gesto: el de correr a besar la mano]

[Palabras: «mi consejero salvador, ni nuevo padre»]

### 5.3. FUNCIÓN E INTERPRETACIÓN

Dos parecen ser los principales valores y funciones de la aposición: el de atributo (la aposición define al núcleo o lo caracteriza) y de complemento circunstancial de una proposición u oración. Teniendo en cuenta tales valores, y a la vista de los casos que ofrece la novela que nos ocupa, es posible establecer, en principio, una triple tipología de aparentes aposiciones:

	Tipo 1	Tipo 2	Tipo 3
Valor de atributo:	+	+	—
Valor circunstancial:	—	+	+

**TIPO 1: APOSICIONES CON VALOR DE ATRIBUTO** (serían las equivalentes a una oración de relativo con verbo «ser»). No es quizás el valor que más abunde en nuestro corpus.

En principio, parece que para este valor lo normal sería la posposición al núcleo; un ejemplo de aposición oracional con valor de atributo (caracterización o definición):

Por lo pronto, sólo habían nacido dos varones. *Rudo, imprevisto golpe* (p. 116).  
[Lo que fue un rudo e imprevisto golpe]

Pero también se puede dar en casos de interposición; ejemplo de oración con aposición en plural:

El hecho es que, *enigmas que empiedran la historia*, desarrolló ambas vocaciones al mismo tiempo, y a partir de los treinta ambas fueron simultáneas [...] (p. 228).

Una aposición de un SN alejada del núcleo, normalmente, debería ser CC, pero su contenido puede requerir una interpretación como atributo (definición o descripción):

El cuchillo, se averiguó después, era de la familia Beragua, *filuda hoja de quince centímetros que había desaparecido misteriosamente de la cocina hacía una semana y que dejó el cuerpo del hombre de Ayacucho más cicatrizado y comido que el de un espadachín*. (p. 172).

**TIPO 2: APOSICIONES CON VALOR DE ATRIBUTO Y CIRCUNSTANCIAL:** Son sin duda, los casos más numerosos de nuestro corpus. Con ellos, cabe una doble paráfrasis:

- Para el valor de atributo: *acto de .../ muestra de .../ prueba de ...*
- Para el valor de CC: *por* (causa), *con / como* (modo), etc.

#### A) Valor de CC de modo

—Quítese los prejuicios que traiga y también el saco y la corbata— lo apostrofó, *naturalidad desarmante de los sabios*, la doctora Lucía Acémila, señalándole el diván (p. 143).

- CC de modo: lo apostrofó, con la naturalidad desarmante de los sabios, la doctora Lucía Acémila ...
- Valor de atributo: lo apostrofó, acto de naturalidad desarmante de los sabios, la doctora Lucía Acémila ...

#### B) Valor causal

[...] 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*, siempre rechazó [...] (p. 227).

- CC de causa: él, por patriotismo ..., siempre rechazó.
- Valor de atributo: él, prueba de patriotismo ..., siempre rechazó.

Cabe también aquí la posibilidad del modal:

- CC de modo: él, en un acto de patriotismo ..., siempre rechazó.

#### C) Casos posibles

Además, el autor también pudo transformar en aposiciones, algunas construcciones de CC. Por el simple procedimiento de suprimir la preposi-

ción u otro tipo de nexo, un CC queda convertido en aposición de doble valor (circunstancial y atributo) por ejemplo:

[...] el feto, con terquedad que hacía presagiar lo que sería su carácter, se negó a desprenderse de la placenta materna [...] (p. 192)

El feto, *terquedad que hacía presagiar lo que sería su carácter*, se negó a desprenderse de la placenta.

El valor de atributo y CC (que llamamos PVO) se dan en las aposiciones al SN, desplazadas; en este caso admite una paráfrasis con «como»:

—No la he tocado, jamás le hablé a solas [...]— decía., *corderillo que bala*, Gumersindo Tello (p. 95). [Decía., como corderillo ...]

—Un cínico, un farsante [...]— sentenciaba, *témpano de hielo*, el juez (p. 95) [Sentenciaba, como témpano de hielo ...]

**TIPO 3: APARENTES APOSICIONES CON VALOR CIRCUNSTANCIAL SÓLO.** Es el caso que resulta más sorprendente, y no sólo porque no sea fácil encontrarlo en otros autores, sino por los problemas sintácticos que subyacen: quizás sólo pueda denominarse aposición desde una perspectiva muy formalista. Este tipo de construcción sólo admite paráfrasis segura con preposición, ya que la correferencialidad no existe o resulta cuestionable (5). Solamente tenemos registrados unos 15 casos (un 10.27% del total).

#### A) Casos de valor causal

Se educó en la escuela gratuita que las Madres Salesianas mantenían —¿razones de conciencia o de publicidad?— junto a la escuela pagante [...] (p. 115).

Mientras las parejas, entonadas —*enardecido aguardiente y aromáticas viandas de María Portal!*—, sacaban chispas a las baldosas, Crisanto Maravillas miraba a los guitarristas [...] (p. 253).

Estaba decidido a desaguar los «Ejercicios» por el excusado sin mirarlos. Pero esa misma noche, *debilitante insomnio que incita a los excesos*, los leyó (p. 145).

#### B) Casos de valor moral

—Voy a decirle algo señor Tello— silabeó, *suavidad de serpiente que es todavía más despectiva*, el magistrado: —¡Es usted un falso testigo de Jehová! ¡Un impostor! (p. 95).

Sin embargo, no siempre resulta fácil la clasificación. Un caso interesante con influencia del comic:

La pareja, *talones que el pavor torna hélices*, voló a solicitar moral y ciencia a la doctora Acémila (p. 150).

Parece que la interpretación inmediata podría ser como CC de modo o instrumento («con talones ...»); sin embargo, por su contenido, cabe tam-

bién interpretarla como atributo: la pareja se puede identificar metonímicamente (la parte por el todo) con sus talones: pareja = talones.

Aunque el valor circunstancial parece llegar a ser exclusivo si alejamos la aposición del núcleo «pareja» y la colocamos tras el verbo:

La pareja voló, talones que el pavor torna hélices, a solicitar moral y ciencia a la doctora Acémila.

Además, podemos relacionar las aposiciones de este tipo con las oraciones incidentales o incisos oracionales. Para su creación, se ha hablado de «des-subordinación»: acto de supresión de nexos subordinantes, con lo que la oración queda desconectada aunque incluida en la otra oración:

Los celtíberos —no siempre habían de ser juguetes de Roma— ocasionaron la muerte de los dos Escipiones.

Este inciso puede reelaborarse y transformarse en una subordinada causal:

Los celtíberos —como no siempre habían de ser juguetes de Roma— ocasionaron la muerte de ...

Consideramos que el tercer tipo de aposición muy bien podría ser una consecuencia de aplicar la misma técnica que en las subordinadas: supresión del nexo y aislamiento en inciso. Un ejemplo donde el valor causal es claro:

¿Cuántos obreros, campesinos, comerciantes y empleados, que —*alto costo de la vida, bajos salarios, escasez de viviendas*— vivían en departamentos estrechos y compartían sus cuartos con la prole, estaban impedidos de disfrutar de un merecido sueño [...]? (p. 146).

Veamos un curioso ejemplo cercano al valor de frase nominal. Se trata del caso de unas monjas que recogen a una recién nacida depositada a la puerta de su convento; la bolsa de dinero que la acompaña, y que se piensa utilizar para apoyar labores de evangelización, contribuye decisivamente a la determinación de hacerse cargo de la niña:

Las monjitas encontraron, junto a la hija del incesto, una talega repleta de dinero, que —*caníbales de la paganidad a los que hay que evangelizar y vestir y alimentar*, acabó de convencerlas [...] (p. 253).

Además del valor causal («por los caníbales ...»), se podría conservar como inciso; su léxico sugiere un estilo directo que quedará plenamente identificado si añadimos ciertos signos de puntuación (recordemos que Vargas Llosa a veces suprime las comillas del estilo directo y lo mezcla con el indirecto):

Las monjitas encontraron, junto a la hija del incesto, una talega repleta de dinero, que —»¡Caníbales de la paganidad a los que hay que evangelizar y vestir y alimentar! ...» —acabó de convencerlas.

## 6. LENGUAJE POÉTICO Y OPACIDAD

Conviene recordar que el lenguaje poético (y sin duda el que emplea Camacho en estos cuentos en prosa lo es, especialmente en los últimos) se dirige más a la connotación que a la denotación, a la oscuridad u opacidad más que a la claridad. Advierte Jean Cohen (1970, p. 74):

Parece como si el poeta buscase en toda la forma de debilitar las estructuras del discurso, como si su objeto en definitiva fuese poner dificultades al mensaje.

Tal oscuridad, a la que ya contribuía el léxico de Camacho —»Usa palabras que nadie entiende» afirma de él su último jefe (p. 292 )—, tiene en las aposiciones comentadas un recurso más. Vargas Llosa ha querido hacer una parodia, una imitación burlesca de un estilo que tiene como objetivo lo antinatural. El tipo de receptor al que van destinados los escritos de Camacho no justifica tal estilo de escritura, que, junto con las desmesuras argumentales, se convierte en motivo de comicidad para el lector avisado.

### BIBLIOGRAFÍA

- Cohen, J. (1970): *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid.
- De Paula Pombar, M<sup>a</sup> N. (1983): *Contribución al estudio de la aposición en español actual*, anexo de Verba, Univ. de Santiago de Compostela.
- Garrido Medina, J. (1994): *Idioma e información*, Síntesis, Madrid.
- Hassett, John J. (1978): «El escritor ante el espejo», en José Miguel Oviedo (ed.) (1982): *Mario Vargas Llosa*, Taurus, Madrid, pp. 276-283.
- Martínez Amador, E. M. (1970): *Diccionario gramatical y de dudas del idioma*, Sopena, Barcelona.
- Oviedo, J. M. (1977): «Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *La tía Julia y el escribidor*», en C. Rossman y A. W. Friedman (coor.) (1983): *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Alhambra, Madrid (pp. 200-208).
- (1983): «*La tía Julia y el escribidor*, o el autorretrato cifrado», en C. Rossman y A. W. Friedman (coor.) (1983): *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*. Alhambra, Madrid (pp. 209-228).
- Rossman, C y Friedman, A. W. (coor.) (1983): *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Alhambra, Madrid.
- Vargas Llosa, M. (1983): «Cómo se hace una novela», en C. Rossman y A. W. Friedman (coor.) (1983): *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Alhambra, Madrid (pp. 1-13).
- (1985): *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona.
- Williams, R. L. (1982): «*La tía Julia y el escribidor*: escritores y lectores», en José Miguel Oviedo (ed.) (1982): *Mario Vargas Llosa*, Taurus, Madrid, pp. 284-297.