

lexis

Vol. XXXIV (1) 2010

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES



FONDO
EDITORIAL

Don Quijote, el escritor y el escritor

Giovanna Pollarolo
University of Ottawa

RESUMEN

En sus diversos estudios críticos, Mario Vargas Llosa ha mostrado un especial interés en reflexionar sobre la teoría novelística de Miguel de Cervantes en función de sus propias preocupaciones como estudioso y novelista. Basta leer el ensayo “Una novela para el siglo XXI” que escribió en 2005 como introducción para la edición del *Quijote* con motivo de la celebración del IV Centenario, para constatar que Vargas Llosa “lee” a Cervantes en función de sus propias reflexiones sobre la teoría de la novela, el fanatismo o la “locura” de los personajes, la ficción y sus relaciones con la “realidad”, las voces narrativas o el problema del narrador. Pero la relación de Mario Vargas Llosa con Cervantes va más allá del ámbito teórico o reflexivo y se manifiesta en la propia creación novelística tal como ocurre, específicamente, en *La tía Julia y el escribidor*. En ese sentido, el objetivo principal de este trabajo es analizar el “diálogo” que se establece en *La tía Julia y el escribidor* con el *Quijote* a partir de la “locura” de Pedro Camacho, el escritor de radionovelas creado por Vargas Llosa, y sus semejanzas con la del caballero andante.

Palabras clave: intertextualidad - locura - fanatismo - realidad

ABSTRACT

In his diverse critical studies, Mario Vargas Llosa has shown particular interest in reflecting on Miguel de Cervantes’s novelistic theory in accordance with his own concerns as a scholar and novelist. Suffice it to read the essay “Una novela para el siglo XXI” that he wrote in 2005 as an introduction to the edition of *Don Quijote* prepared to celebrate the IV Centenario,

to make sure that Vargas Llosa “reads” Cervantes in accordance with his own reflections on the theory of the novel, fanaticism or the “insanity” of the characters, the fiction and its relationship with “reality”, the narrative voices or the problem of the narrator. But the Cervantes – Vargas Llosa relationship goes beyond the theoretical level or reflective and is manifested in his own novelistic creation such as occurs, specifically, in *La tía Julia y el escribidor*. In that sense, the main goal of this study is to analyze the “dialogue” that is set between *La tía Julia y el escribidor* and the *Quijote* from the point of view of the “insanity” of Pedro Camacho, the writer of radio soap operas created by Vargas Llosa, and their similarities with that of the knight-errant.

Keywords: intertextuality - insanity - fanaticism - reality

Introducción

El entusiasmo que Mario Vargas Llosa ha mostrado por *Tirant lo Blanc*¹ puede dar la impresión de que le ha dedicado más atención a este libro de caballerías —escrito por Joanot Martorell y publicado en catalán en 1490— que al *Quijote* de Cervantes. Sara Castro-Klarén, por ejemplo, en “The Perpetual Orgy and Other Critical Writings: Self Portrait of the Novelist” muestra su extrañeza frente al hecho de que Vargas Llosa “never mentions Cervantes in relation to the birth of the modern novel” (1990: 108). Sin embargo, es una falsa impresión. La vigencia de Cervantes en el ámbito de la reflexión crítica vargasllosiana así como en su universo ficcional es más que evidente. En el ensayo que escribió como introducción para la edición del *Quijote* con motivo de la celebración del IV Centenario, “Una novela para el siglo XXI”, Vargas Llosa, aparte de reconocer de manera explícita la modernidad de Cervantes, se sirve de la novela para reflexionar sobre sus propias obsesiones y preocupaciones como escritor, lector y crítico, tal como lo ha hecho con

¹ “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, introducción a *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba (1969). En diversos artículos y entrevistas Vargas Llosa ha expresado su admiración por esta novela: entrevista de Luis Haras y Bárbara Dohman en “Los nuestros”, 443 y ss., citada por Raymond Williams, “*La tía Julia y el escribidor*: escritores y lectores”, 1982; en una conversación con Ricardo Cano Gaviria (1972: 55); etcétera.

Martorell, Flaubert, García Márquez, Arguedas o Víctor Hugo.² En efecto, basta leer dicho prólogo para afirmar que Vargas Llosa “lee” el *Quijote* de Cervantes en función de sus propias reflexiones sobre el fanatismo o “locura”, la ficción y sus relaciones con la “realidad”, las voces narrativas y el problema del narrador, entre otros asuntos que constituyen temas fundamentales en su *teoría de la novela*. Como señala Alexander Coleman, los estudios críticos de Vargas Llosa “nos brindan el ejemplo de una perspectiva crítica escrita por alguien que ejerce la creatividad y que utiliza los textos de otros autores con el fin de esclarecer y ejemplificar sus propios principios creativos” (1982: 262). Asimismo, muchas de las reflexiones de Vargas Llosa sobre el *Quijote* nos remiten a su obra ficcional de manera que esta puede ser analizada a la luz de los aportes y enseñanzas cervantinos que ha explicitado en diversos estudios críticos.³ La complejización de los diversos narradores, la “contaminación” de la “realidad” con la ficción, la discusión sobre la verdad y las mentiras y la autoconciencia del escritor constituyen temas específicos de la

² En *Historia de un deicidio* (1971) aborda la obra de Gabriel García Márquez; en *La orgía perpetua* (1975), la de Flaubert; en *La utopía arcaica* (1996), la de José María Arguedas; y en *La tentación de lo imposible* (2004), la de Víctor Hugo.

³ La relación entre el “quijotismo” y el “fanatismo” es compleja y debe ser profundizada, pero no cabe duda de que la naturaleza obsesiva de don Quijote, ese rasgo que no le permite ver nada más que aquello que forma parte de sus propios intereses, es una característica que Mario Vargas Llosa (MVLL) les ha asignado a muchos de sus personajes. De hecho, la novelística de Vargas Llosa está poblada de “fanáticos” de distinta naturaleza: el capitán Pantaleón Pantoja, protagonista de *Pantaleón y las visitadoras*, es tan fanático como el Consejero o Galileo Gall de *La guerra del fin del mundo*, o Alejandro Mayta de *Historia de Mayta*, así como sus recientes creaciones: Flora Tristán y Gauquín de *El paraíso en la otra esquina* o el aparentemente anodino Ricardo de *Travesuras de la niña mala*, su última novela hasta hoy. En este catálogo, Pedro Camacho ocupa un lugar protagónico pues en él se sintetizan la “locura” que lo conduce al manicomio y la “obsesión delirante” en el marco de la escritura y de la creación “literaria” (entre comillas en el caso de Camacho presentado como “escribidor”) que, como se verá luego, va “infiltrándose en la realidad”, expresión que emplea Vargas Llosa en “Una novela para el siglo XXI”, 2005: XIV) para referirse a lo que ocurre con el *Quijote* cuando aquello que imagina empieza a formar parte de la “realidad”.

teoría novelística de Cervantes que también están presentes en las reflexiones y en el mundo ficcional de Vargas Llosa.⁴

Huellas de *Don Quijote* en *La tía Julia*

Aunque Castro-Klarén vincula más estrechamente *La tía Julia* y el *escribidor* con la novela picaresca, también llama la atención sobre el nombre que Vargas Llosa eligió para el “escribidor”: Pedro Camacho, “[a] reference to Pedro Camacho’s opulent wedding in *Don Quixote* (‘Las bodas de Camacho’) is also brought in as a departure point for an intertextual read” (1990: 159). Ciertamente el rico Camacho y el escribidor no tienen en común más que el nombre; pero su elección es significativa no solo porque forma parte de algunas alusiones que en *La tía Julia* nos remiten al mundo del *Quijote*, sino también por las connotaciones irónicas del nombre.⁵ Si Camacho es el labrador “ricacho”, Camacho es un “escribidor”, término tan peyorativo como “ricacho”. Asimismo, la ostentosa boda del rico Camacho a la que asisten don Quijote y Sancho contrasta con la austeridad en la que vive Pedro Camacho y, lo que parece otra ironía vargasllosiana aprendida de Cervantes, las dos bodas que se narran en *La tía Julia* remiten, por oposición una y cierta semejanza la otra, a la narrada en el *Quijote*. Recordemos la abundancia que seduce a Sancho:

⁴ Remito a *La orgía perpetua*, el estudio que MVLL dedica a *Madame Bovary* en donde, además de reflexionar sobre la “verdad” y las “mentiras” de la ficción (“El elemento añadido”, 147-170), compara a don Quijote con Emma desde la característica que ambos comparten: “la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas” (1975: 43).

⁵ Francisco Vivar en su estudio sobre las bodas de Camacho cita el significado del sufijo *-acho* que proporciona María Moliner: “Sufijo despectivo aplicado a nombres y adjetivos”. Vivar demuestra que el rico Camacho es un “ricacho” ostentoso que necesita mostrar su riqueza ante los demás para que reconozcan su poder. “Por el nombre, el tono despectivo y por lo que se nos dice del linaje (es liberal y próspero pero tiene un linaje más bajo que el de Quiteria) Camacho es un nuevo rico. De esta manera entendemos la ostentación que hace de su riqueza; y, por supuesto, la burla final” (2005: 68).

...un entero novillo y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne; así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que se enfriase ([1605-1615] 2005: II, XX; i, 699).⁶

El escribidor Camacho también narra fascinado la “soberbia”⁷ boda de la bella Eliana Quinteros en la primera historia “escrita” para la radionovela:

A lo largo y a lo ancho se habían puesto mesas y sombrillas, y, al fondo, junto a las perreras, un enorme toldo protegía una mesa de níveo mantel, que corría a lo largo de la pared, erizada de fuentes con entremeses multicolores. El bar estaba junto al estanque de agallados peces japoneses y se veían tantas copas, botellas, cocteleras, jarras de refrescos, como para quitar la sed a un ejército. Mozos de chaquetilla blanca y muchachas de cofia y delantal recibían a los invitados abrumándolos desde la misma puerta de calle con piscosauers, algarrobinas, vodkas con maracuyá, vasos de whisky, gin o copas de champaña [...] En el interior, enormes canastas y ramos de rosas, nardos, gladiolos, alelís, claveles, apoyados contra las paredes, dispuestos a lo largo de las escaleras o sobre los alféizares y los muebles, refrescaban el ambiente (1977: 42).

Esta boda contrasta con la austeridad de la boda de Varguitas y Julia, advertida por el taxista que oficiará también de testigo: “Qué calamidad —dijo como arrepintiéndose. ¿Dónde se ha visto una boda sin una miserable botella para brindar por los novios? Yo no puedo apadrinar una cosa así” (379). Asimismo, el fracaso del rico Camacho, víctima del engaño de Basilio, quien logra casarse con la

⁶ Todas las citas del *Quijote* remiten a la edición del IV Centenario, editada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española.

⁷ Todas las citas a *La tía Julia y el escribidor* remiten a la primera edición.

bella Quiteria, puede analogarse con el más que melodramático suceso narrado por el escritor Camacho: cuando la novia se desmaya y su tío, el doctor Quinteros, comprueba que está embarazada y se lo comunica al novio, felicitándolo, este queda paralizado pues sabe que no es el padre del bebé en camino. ¿Quién es el padre? es la interrogante propia de los enredos melodramáticos. Y el matrimonio de Varguitas sigue tantas o más peripecias que las imaginadas por Pedro Camacho. Recordemos la complicada planificación de la boda clandestina y los avatares del viaje a Chíncha que se prolongan a lo largo del día mientras el grupo aventurero busca un alcalde que acepte casarlos sin los papeles requeridos.

El paralelismo de las bodas nos permite abordar las relaciones entre la realidad y la ficción, asunto que Vargas Llosa destaca con especial atención en su estudio sobre Cervantes y el *Quijote*. La contaminación de la ficción con la “realidad” y de la ficción con la vida es asunto relevante en *La tía Julia*. De un lado, las historias folletinescas de Camacho bien pueden ser vistas como las historias “interpoladas” que aparecen en el *Quijote*, solo en apariencia desconectadas de la historia central, como muchos estudiosos lo han observado. Riley, por ejemplo, señala que “[a]ll kinds of thematic and structural connections have been found kinds of love and passion, heroism, mental aberration, obsession, deception, truth and illusion, and others, including some of mind numbing ingenuity” (1986: 84). Del mismo modo, en apariencia independientes del relato de Varguitas —centrado en sus afanes por convertirse en escritor y en la historia de amor— las historias de Camacho, y el propio Camacho, van poco a poco invadiendo y contaminando los mundos “reales”. Así, el relato “autobiográfico” inscrito en la “realidad” del narrador deviene, una vez iniciado el romance entre el joven Varguitas y la tía Julia, en una historia que podría contar Camacho en tanto que “contiene todos los elementos del folletín más ramplón; en la historia no falta nada: la diferencia de edad, la oposición consiguiente de la familia, el escándalo, la obstinación de los amantes, la fuga, la separación ante las amenazas del padre” (Establier 1997: 118).

Remiten también al mundo del *Quijote* las muchas ocasiones en las que tanto el “escribidor” como Varguitas, el narrador de la “realidad”, hacen referencia a la edad de cincuenta años. Justamente es la edad que tenía Alonso Quijano cuando decidió convertirse en caballero andante. La primera imagen que nos presenta Cervantes es, como señala Vargas Llosa, “la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo” (2005: XIII): “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años” ([1605-1615] 2005: I, 1; i, 28). Es preciso tener en cuenta que don Quijote, en una “sociedad cuya esperanza de vida apenas llegaba a los treinta años” (I, 1; i, 28, n. 18), es realmente un anciano “seco y avellanado”, como lo califica Cervantes (Prólogo: 7). No parece casual que el romance de la desigual pareja (recuérdese que Varguitas tiene 18, y la tía Julia, 32) se inicie justamente el día en el que el tío Lucho (cuñado de Julia) celebra sus cincuenta años. “El tío Lucho, en un arrebató de entusiasmo, dijo que cincuenta años se cumplían solo una vez en la vida y que nos fuéramos al Grill Bolívar” (1977: 74). Es allí, en medio del baile, donde el joven Varguitas besa a la tía Julia: “Me miró con asombro, como si presenciara un prodigio” (75). Luego vuelven a la mesa donde se encuentran los tíos y “la tía Julia se puso a hacer bromas al tío Lucho sobre los cincuenta años, edad a partir de la cual los hombres se volvían viejos verdes” (75). También la tía Julia rechaza a don Alfonso porque tiene cincuenta años, a pesar de que “tiene plata y posición” (60). Asimismo, la obsesión de Pedro Camacho por la edad, coincidentemente los cincuenta años, es narrada con humor por Varguitas quien interviene, en su calidad de amigo, como mediador en el conflicto a pedido del empresario. Ocurre que este le pide a Varguitas que convenza a Camacho de que “todos los surveys han demostrado que el público quiere galanes de entre treinta y treinta y cinco años” (73); pero en los cuatro radioteatros de Camacho, el galán es “un cincuentón que conservaba maravillosamente la juventud” (72). En efecto, en el momento en que Camacho presenta a su protagonista, este siempre se encuentra “en la flor de la edad, la cincuentena”. Si don Quijote decide hacerse caballero a una edad inusual tanto para la realidad de

su época como inusual e inverosímil según las convenciones de los libros de caballerías, del mismo modo la edad de los “galanes” de Pedro Camacho no se ajusta a las convenciones de los radioteatros ni de las ficciones en general. Y aquello de que “la flor de la edad [es] la cincuentena” desafía de igual modo las usuales percepciones que se manejan sobre las edades. También el Caballero del Verde Gabán tiene cincuenta años: “La edad mostraba ser de cincuenta años; las canas, pocas, y el rostro, aguileño; la vista, entre alegre y grave; finalmente, en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas” ([1605-1615] 2005: II, 41; i, 662), descripción no muy alejada de las de Camacho cuando presenta a cualquiera de sus “galanes” protagonistas: “Era un hombre que había llegado a la flor de la edad, la cincuentena, y en su persona —frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu—la pulcritud ética se transparentaba en una apostura que le merecía al instante el respeto de las gentes” (1977: 127).

Y aunque sería excesivo establecer una analogía entre Varguitas-Javier / don Quijote-Sancho, resulta curiosa la manera como el narrador relata que su amigo Javier “había sido la estrella del Departamento de Literatura de la Católica” (19), pero un día abandonó los estudios, quemó la caja con las fichas que laboriosamente había reunido en su búsqueda de refranes en *Las tradiciones peruanas* para su tesis que llevaría el título de *Las paremias en Ricardo Palma* y decidió dedicarse a los estudios económicos. “De su pesadilla paremiológica le había quedado la costumbre de infligirme refranes sin ton ni son” (19), lo que recuerda a Sancho Panza y sus innumerables refranes.

La locura de Camacho

El afán de buscar analogías, alusiones e “intertextualidades” puede llevarnos a excesos, como le sucede a Rafael Correa cuando pretende equiparar la locura de Pedro Camacho con la de don Quijote atribuyéndoles, a ambas, la misma causa: “Camacho es una parodia del exagerado hábito de la lectura; al mismo tiempo, sus textos,

productos de dicha locura, son la parodia del universo mutante del autor peruano” (1994: 206). Y más adelante, añade: “Loco a causa de demasiadas lecturas romántico-realistas, Camacho comparte su estado con grandes de la excentricidad. Alonso Quijano y Emma Bovary, entre otros, también cayeron en la trampa de creer que la vida es como la describen los libros” (207). Sin embargo, según da cuenta Varguitas, Camacho es un iletrado, “un intelectual entre comillas” (1977: 165), ya que solo lee un libro “publicado en tiempos prehistóricos por Espasa Calpe titulado *Diez Mil Citas literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo*” (67) y de autor anónimo. No necesita nada más: “Me ha explicado que no lee para que no le influyan el estilo” (165), le cuenta Varguitas a la tía Julia. Además, Camacho afirma: “Yo trabajo sobre la vida; mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid” (64); por eso, solo le basta un plano de Lima sobre el que hace “una clasificación artística”. Camacho quiere saber, relata Varguitas “sobre la topografía humana de la ciudad” (65) para ubicar a sus personajes: millonarios y mendigos; blancos y negros; santos y criminales. “Se parece usted a los escritores románticos”, comenta el narrador al notar esta fascinación por los personajes extremos. El comentario, en lugar de suscitar una discusión literaria en términos de corrientes, escuelas, propuestas estéticas, como Varguitas lo deseaba y esperaba, da lugar a una reacción airada en la que Camacho, ofendido, declara con suficiencia: “En todo caso, ellos se parecen a mí. [...] Nunca he plagiado a nadie” (65). Es evidente que la locura de Camacho no puede explicarse desde la lectura de libros perniciosos, novelas de caballerías o folletines románticos, como ocurre con don Quijote o con Emma Bovary. De origen distinto a la de don Quijote, ¿podemos encontrar la naturaleza de la locura de Camacho análoga a la del hidalgo?

Las propuestas de José Ruano de la Haza sobre el funcionamiento de la mente de don Quijote, el de la *Primera parte*, pueden aplicarse a Camacho y dar lugar a una mejor descripción de la naturaleza de la locura del personaje creado por Vargas Llosa. “Uno de los rasgos que más llama la atención sobre el carácter de don Quijote, especialmente en la primera parte del libro, es su obstinación, su

fe inquebrantable en su misión, por ridícula que parezca a otros” (2005: 4). Entiendo esa obstinación como una consecuencia o expresión de la mente de don Quijote que funciona, afirma Ruano de la Haza,

por reacciones aprendidas de las novelas de caballerías. Cualquier sonido, objeto, persona puede convertirse en un estímulo que engendra en su mente ideas caballerescas. Estos despertadores de su ánimo le impulsan a la acción, y una vez lanzado a ella no hay evidencia de que su consciencia, o la de Alonso Quijano, intervenga para permitir o impedir la prosecución de la aventura (6).

La conducta de don Quijote en la *Primera parte* está marcada por estas “reacciones aprendidas” de los libros de caballería y sobran los ejemplos. Basta recordar cuando ve gigantes en lugar de molinos, o confunde la polvareda que levantaban en el camino “dos grandes manadas de ovejas y carneros” ([1605-1615] 2005: I, 28; i, 157) con “un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando” (157). Es suficiente, en este caso, la polvareda que observa don Quijote para construir la historia caballeresca: “Has de saber, Sancho, que este que viene por nuestra frente le conduce y guía el grande emperador Alifanfarón, señor de la grande isla Trapobona; este otro que a mis espaldas marcha es el de su enemigo, el rey de los garamantas” (157). De una manera similar funciona la mente de Camacho, como veremos. Es muy ilustrativo, por ejemplo, el consejo que le da a Varguitas cuando este lo busca como confidente y, contagiado de su retórica, le confiesa “[t]engo una pena de amor, amigo Camacho”. Y este responde, desde la distancia de su solemnidad: “El duelo, en estos países aplebeyados, se paga con cárcel. [...] En cuanto al suicidio, ya nadie aprecia el gesto. Uno se mata, y en vez de remordimientos, escalofríos, admiración, provoca burlas. Lo mejor son las recetas prácticas, mi amigo” (1977: 191). Varguitas se alegró, de haberle hecho confianzas: “Sabía que como para Pedro Camacho no existía nadie fuera de él mismo, mi problema ya ni lo recordaba, había sido un mero dispositivo para poner en acción su sistema teorizante” (191). “dispositivo”, dice

Varguitas, percibiendo de este modo que la mente de Camacho funciona por “reacciones aprendidas”, “despertadores”,⁸ ciertamente no como producto de la lectura de las novelas de caballerías, sino desde las obsesiones, perversiones, anhelos y odios: todo aquello que Vargas Llosa llama “demonios personales” y que, según su *teoría de la novela*, se constituyen en el primer paso del proceso de la escritura.⁹ Lanzado a la acción luego del estímulo “caballeresco”, prosigue Ruano de la Haza, en don Quijote

...no hay reflexión, ni pausa, ni vacilación. Su consciencia no controla, ni juzga, ni participa. No considera las consecuencias de sus acciones, ni muestra sentimientos hacia los demás, ni es consciente de los destrozos o el daño que ocasiona, como se evidencia desde el principio en la aventura de Andrés (I, 4). Hay algo del automatismo del poseso. Tiene una idea fija y ni los avisos de Sancho ni las protestas de otros personajes pueden disuadirle de la prosecución de una aventura (2005: 6).

En efecto, don Quijote construye la aventura y la lleva a cabo haciendo caso omiso a las advertencias de la “realidad”: “Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir. Vuélvase [...] ¿Qué locura es esta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados” ([1605-1615] 2005: I, 28; i, 161). Pero don Quijote sigue adelante sin la menor consciencia del peligro. Camacho tampoco admite que sus decisiones sean discutidas. Su insistencia en “hablar mal de los argentinos” (1977: 160) o el no aceptar a ningún actor argentino en sus radioteatros es un ejemplo de ello. Al igual que don Quijote, Camacho “no considera las consecuencias de sus acciones”; en

⁸ Los “despertadores” de Camacho se activan en su propia escritura: la miserable pensión en la que vive se constituye en escenario, la “Pensión Colonial”, de uno de sus radioteatros donde ocurren los hechos truculentos que destruyen a la familia Bergua; la plaga de ratas que hay en su habitación da lugar a la historia de don Federico Téllez Unzátegui y su cruzada contra los roedores; etcétera.

⁹ Vargas Llosa desarrolla su propuesta de los “demonios personales” en diversos textos y entrevistas. Remito, entre otros, a *Historia de un deicidio*.

realidad, todo aquello que esté fuera de su mundo y de sus propias obsesiones le tiene sin cuidado. El episodio de los argentinos churrasqueros bien puede analogarse con una “aventura” de don Quijote. La narración está a cargo de Varguitas quien también recibe golpes como Sancho, pues el pequeño Camacho no teme provocar a los “dos tipos grandotes”: “Váyanse inmediatamente a cantar tangos”, les dice. Y con la misma temeridad de don Quijote, ante el amenazante “¿Qué ha dicho usted?” del sorprendido e iracundo churrasquero, reitera: “A cantar tangos y a lavarse las orejas [...] Si no quieren recibir un rapapolvo”, confirma Camacho (1977: 245). Varguitas relata la andanada de golpes que ambos recibieron hasta el momento en que fueron rescatados por personal de la radio. Pero Camacho, desde su inconsciencia se lamenta: “Al separarnos, los salvaron. Si dura unos minutos más, la gente me hubiera reconocido y pobres de ellos: los linchaban” (246). Recordemos a don Quijote cuando decide vengar a Rocinante en el episodio de los yagüenses: “Qué diablos de venganza hemos de tomar —respondió Sancho— si éstos no son más de veinte, y nosotros no más de dos, y aun quizá nosotros sino uno y medio” ([160-1616] 2005: I, 25; i, 131), a lo que don Quijote responde: “Yo valgo por ciento”. Y sin temor alguno arremete, seguido por Sancho, contra los yagüenses quienes, sorprendidos ante la temeridad de don Quijote, “siendo ellos tantos, acudieron a sus estacas y, cogiendo a los dos en medio, comenzaron a menudear” (131); es decir, a golpearlos. En el suelo y molido a palos, don Quijote explica la razón de su derrota. No es la obvia: eran veinte hombres contra dos. La explicación proviene del mundo caballeresco, revelando una vez más la naturaleza de su locura fundada en una conciencia que no juzga ni evalúa ni analiza los hechos de la “realidad”. El verdadero culpable de la derrota es él mismo, afirma, porque “no había de poner mano a la espada contra hombres que no fuesen armados caballeros como yo; y así creo que en pena de haber pasado las leyes de la caballería ha permitido el dios de las batallas que se me diese este castigo” (132).

Aparte de la temeridad y la poca o nula noción del peligro que Don Quijote y Camacho comparten, el episodio mencionado en el

que Camacho enfrenta a los argentinos churrasqueros alude al tema de la fama y el reconocimiento (“Si dura unos minutos más, la gente me hubiera reconocido y pobres de ellos: los linchaban”) que también ocupa y preocupa a Don Quijote en su relación con el mundo. Si Camacho es bendecido por la fama gracias a su “arte” como escritor, Don Quijote lo es por “la andante caballería”, tal como lo expresa a Don Antonio en el paseo por las calles de Barcelona, admirado el caballero “de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían” ([160-1616] 2005: II, 62; i, 1024):

Grande es la prerrogativa que encierra en sí la andante caballería, pues hace conocido y famoso al que la profesa por todos los términos de la tierra, si no, mire vuestra merced, señor don Antonio, que hasta los muchachos desta ciudad, sin nunca haberme visto, me conocen (1024).

Tanto don Quijote como Camacho son percibidos por los demás como seres extraños: desde el atuendo y la apariencia hasta el lenguaje en que se expresan sorprenden a todo aquel con quien se crucen y en pocos casos establecen relaciones cordiales pues ninguno se esfuerza por entender el mundo que está fuera del suyo propio. Refiriéndose a Camacho, Varguitas comenta: “Todo lo decía con una solemnidad extrema, lo que, sumado a su perfecta dicción, a su físico, a su ropaje extravagante y a sus ademanes teatrales, le daba un aire terriblemente insólito” (1977: 56). Recordemos a don Quijote en su primera salida cuando confunde la venta con un castillo y a las dos prostitutas con dos hermosas doncellas “o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando” ([160-1616] 2005: I, 2; i, 37). Ellas se asustan al “venir un hombre de aquella suerte armado, y con lanza y adarga”, pero don Quijote, desde su mundo caballeresco recién estrenado, les habla en un lenguaje ajeno: “Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno”. Que lo comprendan o no, no es problema de don Quijote. De modo similar se comporta Camacho cuando ingresa a la Oficina de Informaciones donde trabaja el joven narrador quien relata que “[n]os hizo una reverencia cortesana y con una

solemnidad tan inusitada como su persona se presentó así: ‘Vengo a hurtarles una máquina de escribir, señores. Les agradecería que me ayuden. ¿Cuál de las dos es mejor?’ Su dedo índice apuntaba alternativamente a mi máquina de escribir y a la de Pascual” (1977: 24). Pascual reacciona cuando Camacho elige una y trata de llevársela: “¿Es usted un ladrón o qué es usted? ¿Se le ocurre que se va a llevar así no más las máquinas del Servicio de Informaciones?”. Camacho “lo fulminó” con su respuesta: “El arte es más importante que tu servicio de informaciones, trago” (24); lo que recuerda a don Quijote: “Para conmigo no hay palabras blandas, que yo ya os conozco, fementida canalla” ([160-1616] 2005: I, 8; i, 80), con que se dirige a los asustados frailes convertidos por su mente en encantadores.

Otro punto de conexión que debe señalarse está relacionado con lo que podría llamarse la certeza de la “vocación”: la de “caballero”, el uno; y la de “artista”, el otro. La locura de ambos personajes se construye desde el lugar donde cada uno ha elegido situarse sin poner jamás en duda la identidad asumida. Camacho nunca duda de su condición de “artista”. Se presenta: “Un amigo, Pedro Camacho, boliviano y artista” (1977: 26). Y cuando el éxito de sus radioteatros es abrumador, coloca un letrero en su cubículo: “No se reciben periodistas ni se conceden autógrafos”; y otro: “El artista trabaja, respetadlo” (114). Varguitas cree que es una broma, pero Camacho, desde su inmutable solemnidad, explica: “La poligrafía local ha comenzado a atosigarme, y si no le pongo un paralé, pronto habrá colas de oyentes por ahí [...] pidiendo fotografías y firmas. Mi tiempo vale oro y no puedo perderlo en necedades” (115). Don Quijote, por su parte, declara más de una vez y con absoluta convicción su condición de caballero. Recordemos, como ejemplo, su presentación ante los cabreros: “Esto, pues, señores, es ser caballero andante [...] y lo mismo que profesaron los caballeros referidos profeso yo. Y, así, me voy por estas soledades y despoblados buscando las aventuras, con ánimo deliberado de ofrecer mi brazo y mi persona a la más peligrosa que la suerte me depare, en ayuda de los flacos y menesterosos” ([160-1616] 2005: I, 13; i, 112). Ni a don Quijote ni a Camacho les importa ser objeto de burlas; menos

aun el que su declarada vocación sea cosa de otros tiempos o, como en el caso de Camacho, considerada más una actividad comercial que “artística” en términos de la “alta cultura”, tal como lo señala Varguitas: “¿Cómo se podía ser, de un lado, una parodia de escritor y, al mismo tiempo, el único que por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú? [...] ¿Por qué esos personajes que se servían de la literatura como adorno o pretexto iban a ser mejores escritores que Pedro Camacho, quien solo vivía para escribir?” (1977: 236). Pero esas interrogantes pertenecen a Varguitas; Camacho se percibe como un “artista” tan ajeno a las inquietudes del joven aspirante a escritor como a los afanes de lucro de los “mercaderes”, los dueños de la radio. Don Quijote también está convencido de que es un caballero andante que imita —y superará— las hazañas de sus antecesores, quienes existieron realmente. Recuérdense las discusiones con el cura y con el canónigo ([160-1616] 2005: I, 49) como ejemplo de las certezas quijotescas. Así como Camacho se percibe como un gran escritor, don Quijote le dice a Sancho: “Pero dime por tu vida, ¿has visto más valeroso caballero que yo en todo lo descubierta de la tierra? ¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer, más aliento en el preservar, más destreza en el herir, ni más maña en el derribar?” (I, 10; i, 91).

Es necesario añadir que tanto don Quijote como Pedro Camacho no solo son objeto de burlas por sus locuras o extravagancias. Sus convicciones fascinan y cautivan a más de uno, aunque de diferentes maneras. El gran fascinado es, ciertamente, Sancho quien, a pesar de tener absoluta conciencia de que los molinos no son gigantes, poco a poco se persuade de la existencia real del mundo caballeresco en el que don Quijote lo va entrenando. Basta recordar el episodio en la venta cuando el grupo allí reunido escucha la lectura de “El curioso impertinente” y Sancho aparece “todo alborotado”, avisando: “Acudid señores, presto y socorred a mi señor, que anda envuelto en la más reñida y trabada batalla que mis ojos han visto. ¡Vive Dios que ha dado una cuchillada al gigante enemigo de la señora princesa Micomicona” ([160-1616] 2005: I, 35; i, 366). En tanto que don Quijote

gritaba a voces: “Tente, ladrón, malandrín, follón, que aquí te tengo y no te ha de valer tu cimitarra”. En su relato de lo acontecido, Sancho está viendo ya con los ojos del caballero andante, “que yo vi correr la sangre por el suelo, y la cabeza cortada [del gigante] y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino” (366). El ventero comprende, entonces, que don Quijote está acuchillando sus cueros de vino.

Del mismo modo, las convicciones de Camacho respecto de su condición de “artista”, que implican la opción por una vida austera al servicio del “arte” —y que desde la perspectiva de la tía Julia y Varguitas linda con la miseria—, y el propio desinterés de Camacho por la falta de reconocimiento a su “arte” por parte de los letrados no deja de producir admiración, curiosidad o atracción en otros, como ocurre con Varguitas. Aunque es cierto que este no deja de considerarlo una parodia de escritor, podría decirse que Camacho lo fascina como don Quijote a los duques o a don Antonio Moreno, entre otros. Saben que está “loco” pero advierten su ingenio y les resulta divertido colocarlo en situaciones que funcionan como “despertadores” de sus fantasías.

Así como Sancho se persuade del mundo caballeresco, también Camacho despierta la admiración y el respeto del grupo de actores que dirige. Varguitas relata el episodio en el que, preocupados, acuden a pedirle que ayude a Camacho pues el escritor ha empezado a confundir a los personajes: “Hacemos esto por cariño y agradecimiento [...] Porque nadie puede saber, joven, lo que debemos a Pedro Camacho quienes trabajamos en este oficio tan mal pagado”, expresa la actriz Josefina Sánchez. Y el sonidista: “Siempre fuimos la quinta rueda del coche, nadie daba medio por nosotros, vivíamos tan acoplejados que nos creíamos una basura. [...]. Gracias a él descubrimos nuestro oficio, aprendimos que era artístico” (1977: 280-281).

La recuperación de de la cordura vs. La locura irremediable

La pérdida de control de Camacho, su locura, se relaciona de manera más indirecta con Don Quijote.¹⁰ Mientras que este confunde, por ejemplo, a Pedro Alonso, el labrador que lo auxilia luego de la primera salida, con el marqués de Mantua, Pedro Camacho confunde los personajes de sus propias creaciones quienes pasan de una historia a otra, rompiendo las reglas de la verosimilitud. En un principio, al público, y por lo tanto también a los “mercaderes”, les divierten tales contradicciones y Varguitas piensa que “se trata de una técnica original de contar historias” (242). Pero por primera vez Camacho parece realmente afectado y capaz de reconocer que tiene un problema: “Me está pasando algo engorroso [...].No llevo bien la cuenta de los libretos, tengo dudas y se deslizan confusiones [...]. Esto es un volcán de ideas, por supuesto —afirmó—. Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezclo, se mezclan. Cuando me doy cuenta, es tarde” (290). En su desesperación por controlar “a sus demonios”, Camacho inventa sucesivas catástrofes en las que mata a sus personajes; pero estos se saltan de una historia a otra y los muertos aparecen vivos para volver a morir en una nueva catástrofe llegando así a los extremos del sinsentido: se confunden los personajes, también sus nombres, acciones, profesiones y hasta el sexo, y las cartas de protesta empiezan a llegar; el público está desorientado y molesto. Los “mercaderes” se atreven finalmente a llamarlo y Camacho “se les derrumbó en plena reunión con una crisis de nervios” (411). Declarado loco, es internado en un manicomio.

¹⁰ En otro orden comparativo, es posible presumir que Vargas Llosa haya tomado, como punto de partida para las confusiones de Camacho, algunos de los errores de Cervantes. Me refiero, por ejemplo, a la incongruencia de la pérdida del rucio que Sancho intenta aclarar en la *Segunda parte* cuando el bachiller Carrasco comenta que no se sabe “quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se lo hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber perecido” ([160-1616] 2005: II, 4; i, 574). También los distintos nombres de la esposa de Sancho quien es llamada Mari Gutierrez (I, VII; i, 74), Juana Panza (I, 52; i, 528) y finalmente Teresa Panza (II, 5; 581) podrían ser el inicio del recurso empleado en *La tía Julia*.

El proceso en don Quijote es opuesto, como se comprueba en la *Segunda parte* cuando el caballero andante empieza a dudar de los portentos que los otros le aseguran estar viendo. A diferencia de sus certezas iniciales cuando se negaba a aceptar las más evidentes señales de la “realidad” —la aventura de los molinos es ejemplar para demostrar esta afirmación—, en la *Segunda parte* ya no parece tan seguro. Remito, entre otros, al episodio en el que solo ve “una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata” ([160-1616] 2005: II, 10; i, 619) en la Dulcinea que Sancho llama “Reina y princesa y duquesa de la hermosura”. Y es así como paulatinamente don Quijote avanza por el camino de la cordura hasta, finalmente, recuperarla, abandonando al personaje que ha construido y tomando otra vez su nombre: Alonso Quijano el Bueno.

La voz de Mario Vargas Llosa, el escritor ya reconocido, el ex Varguitas, da cuenta en el epílogo, en el capítulo que le correspondería a la siguiente historia de Camacho, del fin de la historia. El escritor adulto —han pasado doce años— resume lo ocurrido previamente y luego narra el reencuentro con los personajes de la historia contada por Varguitas. A diferencia de Cervantes, que apenas se detiene a narrar la recuperación de la cordura de don Quijote y su muerte, Vargas Llosa presenta a un Camacho que, ya curado, trabaja como mensajero en una revista sensacionalista. Pero es “una caricatura de la caricatura que fue doce años atrás” (1977: 442).¹¹ Camacho no reconoce al ex Varguitas y patéticamente se presenta sin las certezas que ostentaba en los tiempos en los que era un famoso artista: “Tanto gusto. Pedro Camacho, un amigo” (443). La palabra clave en el lenguaje de Camacho durante el tiempo del relato de Varguitas, “artista”, ha sido borrada de su vocabulario y de su vida, como Alonso Quijano ha borrado al Caballero Don Quijote. Del escritor “escribidor” no queda nada y el ex Varguitas desvela el origen de algunas de las tramas truculentas y obsesivas de Camacho,

¹¹ Si don Quijote puede ser visto, solo en cierto sentido, como la caricatura de un caballero andante, Pedro Camacho es presentado sin duda alguna como la caricatura del escritor. Los puntos de contacto entre ambas novelas desde este tema merecen un estudio más profundo.

como el odio a los argentinos. Nos hallamos en el tema de la invasión de la vida en la ficción, una de las obsesiones de Vargas Llosa y tan presente en el *Quijote*. En efecto, el odio que Camacho había construido en la ficción queda explicado por la “realidad” de su autor: casado con una actriz argentina, esta lo abandonó y estuvieron separados justamente durante el tiempo en el que Camacho fue contratado por la radio limeña. Recordemos que cuando Varguítas, por encargo de Genaro-hijo en los tiempos del éxito radial, le aconseja evitar problemas con los “mercaderes” y con la Embajada de Argentina que ha protestado por las ofensas, “[t]otal, mejor ni se ocupe de ellos, ¿acaso valen la pena?”, Camacho responde con absoluta convicción: “La valen, porque *ellos* me inspiran” (160). Y, efectivamente, lo inspiraban, eran sus “demonios”. Y el ex “escribidor” ya no necesita escribir pues se ha reconciliado con su mujer y están ausentes los “demonios” que lo torturaron durante la separación. El “nuevo” Camacho explica, ahora humildemente, que ella es “Una gran esposa, señor. Abnegada y buena como nadie” (444). Tal explicación provoca las risas de los anfitriones del ahora narrador de este capítulo y ya convertido en reconocido escritor. Camacho no escribe, pero ha creado otra ficción pues su mujer, tal como lo afirma uno de los ex compañeros de Varguítas en la radio, es una “estriptisera de tres por medio” que “canta tangos medio calata, en el Mezanine, esa boite para mendigos” (445). Todo ello nos descubre a un Camacho que no tiene conciencia de su pasado: ha olvidado su éxito como escritor de radionovelas y su entrega al “arte”. Tampoco la tiene de la realidad de su presente, objeto de las burlas de los demás. El fin de Camacho es el de un hombre sin dignidad, objeto de burlas; no la caricatura de un escritor, sino la de un ser humano.

Muy diferente es el final de don Quijote quien, convertido, en el último capítulo, en Alonso Quijano el Bueno, recupera la cordura, reniega de “las historias profanas de la andante caballería” ([160-1616] 2005: II, 74; i, 1100) y pide un confesor y un escribano. Ya no hay burlas ni parodia alguna. Alonso Quijano muere dignamente cuerdo y absolutamente consciente de su “locura” pasada: “Yo fui

loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme en la estimación que de mí se tenía” (1103).

Conclusión

Según Riley, “La vida es una cosa y el arte otra, y saber exactamente en qué consiste su diferencia era el problema que confundía y fascinaba a Cervantes” (1986: 68). Esta es también una de las preocupaciones de Varguitas y del propio Vargas Llosa en *La tía Julia* que se constituye en eje o núcleo de la novela.¹² La locura de Camacho se podría atribuir a su incapacidad para controlar sus demonios pues no ha logrado, según la teoría de Vargas Llosa, transitar “la fase oscura de su personalidad, lo que podemos llamar lo ‘irresponsable’ de la creación: aquello sobre lo que el creador no tiene control alguno” (Cano Gaviria 1972: 46). Y el ex Varguitas se ha convertido en escritor, no en escribidor, pues ha pasado a la “fase racional” (48) aquella en la que “el escritor puede gobernarse más fácilmente, mediante esa elección de lenguaje y un orden” (49). Control de los “demonios” y capacidad para distinguir la ficción de la “realidad” se presentan en Cervantes y en Vargas Llosa como los mecanismos de la cordura. En términos de la teoría vargasllosiana, Don Quijote y Camacho se convencen de que la “realidad ficticia” es tan o más “real” que la “realidad real” y desde allí no pueden manejar sus “demonios”. Así, uno se convierte en caballero andante, enloquece, porque no tiene la capacidad de distinguir entre el deseo y la realidad, entre “la vida” y “el arte”; y el otro no escribe, es “escrito” por sus demonios; en ese sentido es un “escribidor” que “ilustra la tesis de Vargas Llosa de que la ‘inspiración’ no es sino el primer paso; hay que aprender y utilizar una serie de técnicas para que la

¹² Ya desde el epígrafe, tomado de *El Grafólogo* de Salvador Elizondo, se establece la preocupación por la escritura. *La tía Julia* es una novela sobre el acto de escribir, sobre la literatura; “Una mirada al espejo del escritor, mientras él se observa escribiendo” (Hassett 1982: 283).

materia narrativa no se ‘muera’ al pasar por la escritura” (Enkvist 1987: 202).¹³

Cervantes y Vargas Llosa construyen mundos y no confunden su pertenencia al mundo ficcional, aun cuando se esmeren en crearlos verosímiles. Son como el ventero quien, aun cuando afirma creer en “lo que hizo Felixmetre de Hircania, que de un revés solo partió cinco gigantes por la cintura” ([160-1616] 2005: I, 32; i 323) y “tiene por cierto que todo lo que estos libros cuentan pasó ni más ni menos que lo escriben” (324), nunca va a convertirse en un don Quijote: “que no seré yo tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros” (325).

Bibliografía

- CANO GAVIRIA, Ricardo
1972 *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.
- CASTRO-KLARÉN, Sara
1990 “The Perpetual Orgy and Other Critical Writings: Self Portrait of the Novelist”. En *Understanding Mario Vargas Llosa*. Sara Castro-Klarén. University of South Carolina Press.
- CERVANTES, Miguel de
[1605-1615] *Don Quijote de la Mancha*. Ed., Francisco Rico. Madrid: RAE.
2005
- CORREA, Rafael
1994 “La tía Julia y el escribidor: la autoconciencia de la escritura”. En *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ed., Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos.

¹³ Se refiere a una idea de Vargas Llosa acerca de que “una materia tiene tendencia a morir cuando se escribe y que el escritor tiene que aprender técnicas narrativas para que esto no suceda” (Enkvist 1987: 198).

COLEMAN, Alexander

1982 "La transfiguración de la novela de caballería". En *Mario Vargas Llosa*. Coord., José Miguel Oviedo. Madrid: Taurus Ediciones, 262-275.

ENKVIST, Inger

1987 *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Gotemburgo: Acta Universitatis.

ESTABLIER PÉREZ, Elena

1997 *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*. Alicante: Universidad Publicaciones.

HASSETT, John

1982 "El escritor ante el espejo". En *Mario Vargas Llosa*. Coord., José Miguel Oviedo. Madrid: Taurus Ediciones, 276-283.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg

1999 *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos.

OVIEDO, José Miguel

1982 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Segunda edición. Barcelona: Seix Barral.

OVIEDO, José Miguel (coord.)

1982 *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus Ediciones.

REYES, Graciela

1984 *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

RILEY, Edward Calverley

1986 *Don Quixote*. Londres: Allen & Unwin.

1971 *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

ROSSMAN, Charles y Alan Warner FRIEDMAN (eds.)

1983 *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.

RUANO DE LA HAZA, José María

2005 "La mente de don Quijote". Pontevedra: Mirabel Editorial. En *Anuario de Estudios Cervantinos*. II, 21-29.

VARGAS LLOSA, Mario

- 1969 “Carta de Batalla por *Tirant lo Blanc*”. En *Tirant lo Blanc*. Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Madrid: Alianza, i-xxxiii.
- 1971 *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.
- 1975 *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral.
- 1977 *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.
- 1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2004 *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara.
- 2005 “Una novela para el siglo XXI”. Prólogo. En *Don Quijote de la Mancha* Miguel de Cervantes. Ed., Francisco Rico. Madrid: RAE, XIII-XLIII.

VIVAR, Francisco

- 2005 “Las bodas de Camacho y la sátira romana”. Pontevedra: Mirabel Editorial. *Anuario de Estudios Cervantinos*. II, 55-74.

WILLIAMS, Raymond

- 1982 “La tía Julia y el escribidor: escritores y lectores”. En Oviedo (coord.) 1982: 284-297.
- 2001 *Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio*. México: Taurus.