

La estilización discursiva de la narrativa folletinesca de Camacho en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa: análisis interlingüístico del uso de las aposiciones nominales en la traducción español-alemán¹

José Manuel Blanco Mayor
Universität Rostock
jose.mayor@uni-rostock.de

Fecha de recepción: 07.08.2020

Fecha de aceptación: 10.12.2020

Resumen: A través del examen concreto de las aposiciones nominales, el presente artículo analiza la estilización discursiva de las radionovelas de Camacho en *La tía Julia y el Escribidor* de Mario Vargas Llosa. El examen de las soluciones traslaticias que se han propuesto para las aposiciones nominales y su contexto más inmediato en las versiones en lengua alemana nos permite aproximarnos a la actitud del autor en relación con los límites del humor, de la ficción y de las categorías genéricas, y, al mismo tiempo, demuestra la inextricable unión de estilo y significado.

Palabras clave: traducción literaria, estilo, aposiciones nominales, Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*.

The discursive stylization of Camacho's soap operatic narrative in Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*: an interlinguistic analysis of the use of nominal appositions in the translation from Spanish into German

Abstract: Through the specific examination of nominal appositions, this paper analyzes the discursive stylization of Camacho's radio soap operas in Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*. An inquiry into the translations that have been proposed for the nominal appositions and its most immediate context in the German versions allows us to approach the author's attitude regarding the limits of humor, fiction and generic categories. At the same time, it shows that style and meaning are inextricably linked.

Key words: literary translation, style, nominal appositions, Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*.

¹ Quisiera dar las gracias al Profesor Albrecht Buschmann, cuyas enseñanzas sobre Vargas Llosa y reflexiones sobre la traducción fueron fundamentales para la concepción de este trabajo.

Sumario: 1. Rasgos narrativos y peculiaridades estilístico-discursivas de *La tía Julia y el escribidor*. 2. Las aposiciones nominales. 2.1 El desafío de la traducción del complejo estilo camacheano. 2.2. Capítulo VI. 2.3. Capítulo XIV. 2.4. Capítulo XVI. 2.5. Capítulo XVIII. 3. Conclusiones.

1. Rasgos narrativos y peculiaridades estilístico-discursivas de *La tía Julia y el escribidor*

La tía Julia y el escribidor presenta una estructura binaria que afecta tanto al plano ficcional-narrativo como al plano estilístico. En los capítulos impares el narrador en primera persona, que se identifica con el personaje de Varguitas, relata la época de su juventud en los años 50 en Lima durante la que conoció, se enamoró y se casó en secreto con su tía política Julia Urquidi. Al mismo tiempo, el narrador recuerda sus inicios como escritor y su trabajo como redactor de noticias en Radio Panamericana, así como el tiempo que compartió con Pedro Camacho, creador e intérprete de los exitosos radioteatros de Radio Central.

Los capítulos pares son narraciones argumentalmente independientes que corresponden a los folletines de Camacho. Su lógica argumental y estilística irá paulatinamente degradándose como consecuencia del gradual deterioro mental de su autor, quien, según sabemos a partir de los capítulos autobiográficos, acaba confundiendo personajes y tramas de sus entregas radioteatrales porque no es capaz de retener en su memoria los datos de aquello que ha ido escribiendo.

En lo que respecta al estilo de la obra, la característica más llamativa entronca, sin duda, con el hecho de que la estructura narrativa binaria (capítulos autobiográficos vs. capítulos radionovelados) se corresponde con una estructura estilística igualmente binaria. Se trata de un rasgo que no ha pasado desapercibido para la crítica. Así, Chavarro (2014) se refiere a este contraste estilístico como “bipolaridad”², y también Gnutzmann (1979: 118)³ o De la Fuente (1995-96: 111-112) inciden en la divergencia en cuanto a rasgos de estilo y de funciones lingüísticas entre ambas partes. Este último

² Véase Chavarro (2014): “El lenguaje de Marito es informativo, diáfano y sencillo, el de Camacho artificial y paródico, el primero es un escritor hablándole a un ‘público inteligente’, el segundo un escribidor que ejerce su oficio para la clase popular limeña...”.

³ “En el lenguaje de los capítulos impares predomina la función referencial (con alto grado del lenguaje coloquial), mientras que en las historias del escriba predominan la retórica, el clisé, la acumulación descriptiva y la metáfora, es decir, la función estética”.

opone el estilo “natural” de Varguitas al estilo “artificial” o incluso “paraliterario”⁴ de Camacho.

El propio Vargas Llosa subraya, en la entrevista realizada por José Miguel Oviedo con motivo de la publicación de la novela⁵, este contraste entre los capítulos pares y los impares en lo que al estilo se refiere:

En los capítulos que llamo “objetivos”, hay un lenguaje sumamente informativo, escueto (...). En cambio, en los otros capítulos, había un elemento de “huachafería”, como se diría en limeño. Es decir, 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.

Lo “huachafo” es, pues, un rasgo estilístico de suma importancia a la hora de valorar la diferencia entre las partes “factuales” (los capítulos impares de la obra) y las “radioteatrales”. La huachafería es la expresión verbal de un exceso de melodramatismo y cursilería, un estilo lingüístico e incluso una actitud vital a la que el joven Varguitas se refiere con indulgente desprecio en varias ocasiones, como cuando censura a la tía Julia por referirse al altillo-redacción de Radio Panamericana como su “nido de amor” (p. 301):

–¿Se puede decir que esto es nuestro nido de amor? –me preguntaba la tía Julia–. ¿O también es huachafo?
–Por supuesto que es huachafo y que no se puede decir –le respondía yo–. Pero podemos ponerle Montmartre.
Jugábamos al profesor y a la alumna y yo le explicaba lo que era huachafo, lo que no se podía decir ni hacer (...). Nos divertíamos como locos y a veces Javier intervenía, con una dialéctica fogosa, en el juego de la huachafería.

Un reproche que, a su vez, la tía Julia contraataca refiriéndose despectivamente al estilo melodramático del último cuento que Varguitas ha escrito, donde “algunas palabritas, como trémula y sollozante, le habían sonado huachafas” (p. 128-129). También los infames radioteatros argentinos se ven descalificados como “huachaferías” (p. 191) y, significativamente, el propio Camacho, cuando reaparece en el último capítulo de la novela, ya retirado de su vida de escritor tras su paso por el

⁴ En relación con la adscripción de los capítulos pares al terreno de lo “paraliterario”, véase Chavarro (2014), González (1978: 144), Jansen (1977: 240 y ss.), Solotorevsky (1988: 118) y Altamiranda (2015: 19).

⁵ Ver Oviedo (1978: 162).

psiquiátrico y degradado ahora a tareas ancilares en una revista sensacionalista en la ruina, recibe este despectivo calificativo por parte del director del rotativo: “Es un huachafo, usa palabras que nadie entiende, la negación del periodismo” (p. 206).

La huachafería, esto es, la grandilocuencia, lo grotesco y, en palabras de Jansen (1977: 245), “los desbordamientos folletinescos más exagerados” pueden definirse, pues, como uno de los rasgos definitorios más notables de la narrativa camacheana. No obstante, en este punto es preciso señalar que la distinción estilística entre los capítulos pares y los impares debe ser tomada con cautela. Algunos críticos, como Ressot (1982: 60), señalan que no se trata de un contraste nítido, sino que existen numerosos matices que conllevan que el estilo “natural” de la narración autobiográfica también adquiera en ocasiones una coloración folletinesca y “huachafa”. En una línea similar, De Wilde (2014: 81-82) advierte de que la estructura narrativo-estilística no refleja dos compartimentos estancos. En otras palabras, la autora adecuadamente argumenta que la parte “seria” (de cuyo discurso *literario* se espera, a priori, la predominancia de la función poética) se ve dotada de funciones conativas (esto es, adquiere rasgos discursivos –a priori atribuibles a lo *paraliterario*– destinados a crear un efecto persuasivo sobre el lector). E inversamente, observa que:

El trabajo de la lengua en las partes “ficticias” o “paraliterarias” es tan elaborado que priman los medios expresivos empleados para narrar las aventuras de los protagonistas, más que las aventuras en sí. Basta recordar la acumulación adjetival, el uso de metáforas estereotipadas, las expresiones hiperbolizadas, los numerosos eufemismos, o todavía el gusto por las palabras cultas.

Siempre teniendo en cuenta, pues, que la valoración estilística de la narrativa de Camacho está sujeta a matizaciones y que no representa una categoría impermeable con respecto a los capítulos pares, podemos delimitar, no obstante, las líneas generales del estilo de Camacho.

Uno de los rasgos destacados es, como señala Oviedo⁶, el desequilibrio estilístico que se produce en la narrativa de Camacho, consistente en la fallida armonización entre las características formales (esto es, el lenguaje –paulatinamente más– ampuloso que caracteriza a sus radioteatros) y del destinatario al que, en el marco de la ficción de la novela, se dirigen sus radioteatros (esto es, los oyentes radiofónicos de Lima). Así,

⁶ Oviedo (1983: 316-217), *apud* De la Fuente (1995-96: 113).

en la medida en que no es capaz de adecuar su registro lingüístico a las expectativas de sus destinatarios, el estilo de Camacho es “inadecuado”.

Por este motivo Camacho entra en la categoría de “escribidor”, “escribiente” o, como Williams (1979: 197-198) lo denomina “plumífero”, cuyo lenguaje, de acuerdo con Oviedo (1983: 217, *apud* de la Fuente 1995-96: 113), se define por la “falta de proporción entre su pomposo (e incluso grandioso) despliegue de métodos, y la cualidad superficial de sus temas”. En otras palabras, el uso de un estilo hipertrofiadamente pulcro se convierte (gradualmente más, conforme la obra va avanzando y las narraciones de Camacho se van volviendo más delirantes) en fuente de humor para el lector externo de la novela de Vargas Llosa, al que puede considerarse como un *meta-destinatario* en relación con el destinatario implícito (los oyentes limeños) de las radionovelas camacheanas⁷. Al mismo tiempo, esta combinación de lenguajes y voces discursivas puede considerarse como un rasgo que evidencia la polifonía y el dialogismo característico de la novela, y que, de acuerdo con Bajtín (1989: 118) es un elemento esencial para la consecución del humor en la novela. A la hora de traducir la obra, la capacidad de reproducir en la lengua de la traducción esta (en ocasiones, sumamente sutil) diferencia de registros lingüístico-estilísticos será clave para permitir al lector-meta desentrañar uno de los rasgos literarios más reseñables de la novela⁸.

Es precisamente esta inadecuación entre un estilo ampuloso y sobrecargado de tropos, por una parte, y la trivialidad del melodrama estereotipado de las emisiones radioteatrales, por otra, la principal fuente de comicidad en la novela. La saturación de la imagen seria de Camacho y su narrativa conduce, en definitiva, al humor. La reproducción hiperbólica y excesivamente pulcra del lenguaje de los radioteatros crea un efecto humorístico-paródico. En otras palabras, el que Camacho se tome su oficio de escribidor de folletines melodramáticos como una actividad seria, cuasi-trascendental en virtud de su condición artística lo convierte

⁷ Véase, sin embargo, Hasset (1978: 108), quien contrasta el humor de la narración de Varguitas (los capítulos impares) con el de los capítulos de Camacho, llegando a la conclusión de que el humor en la narrativa camacheana es infrecuente: “the laughter we share with the narrator and his characters while the infrequent humor we find in Camacho's soap operas is the satirical kind elicited by a god-like narrator against his puppetlike creations”.

⁸ En relación con la polifonía discursiva de la obra, cabe destacar asimismo el carácter (pseudo-)oral que, de cuando en cuando, emerge en algunos pasajes (tanto autobiográficos como radioteatrales). Kristal y King (2012: 3) consideran que a través de esta técnica se evidencia de un modo más palmario la maestría literaria de Vargas Llosa: “one of the most remarkable aspects of his literary craft –the one most likely to get lost in translation—is his uncanny ability to suggest nuances of the spoken voice through the written word”.

automáticamente a él en una figura hilarante y su narración en un discurso ridículo⁹.

Las palabras de Chavarro (2014) ofrecen una adecuada descripción de los rasgos estilísticos más destacables en la narrativa de Camacho:

Al abuso de la adjetivación, la construcción retórica basada en tópicos y temas antitéticos, y la forma también retórica subliteraria tan común al discurso radionovelado y telenovelesco que usa para plantear los finales de los capítulos pares, el autor agrega un elemento que no hace parte de lo que la radionovela inicialmente y luego la telenovela han usado: el excesivo catastrofismo presente de manera ascendente más allá de lo verosímil en los episodios narrados por Camacho, logrando una parodia del subgénero con lo que lo convierte en literario.

En suma, en contraposición a la postura reductiva que descalifica los capítulos impares como mera paraliteratura¹⁰, la narrativa de Camacho desempeña una función clave a la hora de ponderar la profundidad literaria de una novela que no siempre ha sido valorada como merece. Los yerros y excesos de la narrativa de Camacho ponen sobre la mesa, en última instancia, una compleja reflexión metaliteraria acerca del acto de la escritura —que, por otra parte, se integra de lleno en el horizonte temático de la nueva novela hispanoamericana de los años del Boom¹¹. Al mismo tiempo, la forma y el contenido de los folletines camacheanos plantea la reflexión característicamente postmoderna en torno a las barreras que separan lo artístico y lo popular y en torno a la definición misma del concepto de parodia¹².

2. Las aposiciones nominales

Habida cuenta del contexto estilístico que hemos esbozado a modo introductorio, el uso de las aposiciones nominales se revela como un

⁹ Véase Hasset (1978: 105): “the contrast between the seriousness with which he takes his profession as a writer and the mediocre product which is his literature makes him a comic figure”.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Jansen (1977: 243), para quien:

El tema esencial consiste en denunciar la estupidez del radioteatro, desmontar el prestigio falso e inmerecido de un escritor de pacotilla cuyo único mérito reside en una imaginación inagotable, criticar además el interés de la masa popular de los oyentes que tardan mucho en constatar la falsa cultura impuesta por las ondas.

¹¹ Véase, en tal sentido, De Wilde (2014: 41-42).

¹² Véase, en tal sentido, Tiffert Wendorff (2006: 19 y esp. 32ss.).

recurso iterativamente presente en los capítulos radionovelescos¹³. Además, con el avance de la narración, las aposiciones van adquiriendo gradualmente no solo mayor presencia en términos cuantitativos, sino que, además, se ven dotadas de una complejidad sintáctica y semántica cada vez mayor, tal y como señala Ynduráin (1981: 154). Su frecuente uso en la retórica de Camacho convierte a esta fórmula en uno de los rasgos estilísticos que mejor permiten comprender lo abstruso del discurso de Camacho y su alejamiento gradual de las pautas de la lógica sintáctica y semántica –síntomas que reflejan lingüísticamente la paulatina decadencia mental de la “voz narradora”¹⁴.

La relevancia de este fenómeno nos obliga a tener, pues, en consideración la sintaxis a la hora de evaluar la originalidad de la novela, además de que pone en tela de juicio la reductiva postura de Gnutzmann (1979: 110), cuyo análisis estructural prescinde de un modo excesivamente expeditivo del nivel sintáctico, alegando que “no tiene un interés especial (...) ya que se atiene a las estructuras gramaticales, sin especial complejidad ni dificultad”. Ahora bien, el particular uso de la sintaxis en los capítulos folletinescos, consecuencia de la estilización paulatinamente mayor de la que se ve dotado el lenguaje de Camacho con el avance de su “demencia narrativa”, se revela como un notable objeto de interés hermenéutico. La complejidad de las estructuras oracionales camacheanas, el prolijo uso de la aposición, el asíndeton o el hipérbaton, por citar solo algunos de los rasgos más comunes, no deben pasar inadvertidos para la valoración literaria de la obra.

Dado que la comicidad del texto se logra, entre otros aspectos, a través del reflejo del creciente delirio mental de su narrador¹⁵, el uso de la aposición nominal como recurso retórico se convierte en una sutil fuente de

¹³ De acuerdo con Kerr (1990: 116), los capítulos pares ofrecen alrededor de 300 ejemplos de construcciones parentéticas, cuyo número aumenta exponencialmente conforme avanzan los capítulos: “from a low of two in Chapter 4 to highs of 76 and 67 in Chapters 16 and 18 respectively” (Kerr, 1990: 121). Si bien no se trata en todos los casos de aposiciones nominales, su elevado número da fe de su relevancia retórica.

¹⁴ Kerr (1990: 122) defiende la importancia de las construcciones parentéticas como elemento metaficcional, ya que revelan la pedantería, las obsesiones y, según Kerr, la baja calidad literaria de la narrativa camacheana. El autor destaca asimismo que, en una novela cuyo tema es la escritura y los escritores, el paulatino descenso de Camacho hacia la locura se muestra precisamente a través de su peculiar uso de los recursos estilísticos, narrativos y retóricos, (y, en concreto, de las construcciones parentéticas).

¹⁵ Resson (1982: 60) destaca lo burlesco como rasgo distintivo de los capítulos pares, argumentando que “les prétendus feuilletons de Camacho ne sont pas autre chose qu’une vision ludique de ce que devient la création narrative lorsque l’autocensure de l’écrivain cesse de la contrôler”.

humor, que llega en ocasiones a cotas que rozan lo esperpéntico¹⁶. Uno de los ejemplos más ilustrativos lo encontramos en la aposición “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu”, que se convertirá a lo largo de los capítulos pares en una fórmula recurrente para caracterizar a distintos tipos de personajes totalmente inconexos, hasta llegar a convertirse en un cliché cuasi-retórico cuyo efecto humorístico se basa en varios hechos: por una parte, en su aplicación a personajes absolutamente dispares¹⁷; por otra parte, en que es el reflejo narrado de una de las obsesiones de Camacho, a saber, la convicción de que la flor de la vida es la cincuentena (en la que presumiblemente se halla el propio Camacho¹⁸) y no una edad más joven (que sería lo esperable, de acuerdo con los tópicos folletinescos en relación con el “héroe” de los melodramas¹⁹). Por último, desde una perspectiva metaliteraria, esta aposición (al igual que el resto de los clichés que se hallan presentes en la obra) pone de manifiesto la “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”²⁰.

2.1 El desafío de la traducción del complejo estilo camacheano

La importancia del uso de las aposiciones como rasgo que ejemplifica las peculiaridades estilístico-temáticas de los capítulos pares convierte, pues, en un objeto de estudio particularmente interesante la traducción de estas construcciones en las versiones en lengua extranjera de la novela —en nuestro caso, en lengua alemana. En las siguientes páginas nos proponemos examinar las traducciones de Heidrun Adler y Thomas Brovot con el fin de ponderar y comparar los recursos a través de los que sendos traductores vierten a la lengua de destino esta compleja amalgama de humor, parodia estilística y reflexión metaliteraria. Como veremos, en ocasiones se trata de todo un desafío interlingüístico, en la medida en que lo que se ha dado en llamar “estilo” se halla a medio camino entre forma y contenido. En el caso particular de la narrativa de Camacho el estilo es un

¹⁶ Aposición que Ynduráin (1981: 153) considera como “de lejana y desvaída progenie valle-inclanesca”.

¹⁷ Como, por ejemplo, al ímprobo médico Alberto de Quinteros, en el Capítulo II (p. 14), y a Federico Téllez Unzátegui, el obsesivo exterminador de ratones que, en palabras del propio Camacho, “inspiraba temor e ideas lúgubres” (p. 78), así como al contrahecho aedo Crisanto Maravillas (p. 184), para quien se emplea una apropiadamente “contrahecha” versión de la fórmula: “Era un hombre de frente penetrante, nariz ancha, mirada aguileña, rectitud y bondad en el espíritu,” (sobre esta aposición, véase López Morales 1980-81: 1008 y Gnutzmann 1979: 104 y 111, así como De Wilde 2014: 87).

¹⁸ Véase *LTJE*, p. 80-81.

¹⁹ Véase *LTJE*, p. 80.

²⁰ López Morales (1980-81: 1011).

elemento crucial, ya que, como hemos señalado, vehicula reflexiones metaliterarias esenciales para la comprensión cabal del conjunto de la obra. Es más, incluso en el caso de que se tratase de un recurso meramente ornamental, el estilo nunca puede considerarse un elemento prescindible en la traducción literaria –pese a las dificultades que su reproducción en la lengua-meta conlleva²¹.

Dadas las limitaciones espaciales del presente artículo, no es nuestra intención llevar a cabo un análisis exhaustivo de este tipo de estructuras sintáctico-estilísticas. Seleccionaremos una serie de ejemplos que consideramos particularmente relevantes e ilustrativos. Si bien los ejemplos más abstrusos se hallan en los últimos capítulos de la parte “radionovelada”, lo cierto es que todos los capítulos pares ofrecen pasajes de gran interés estilístico. Siguiendo la línea de la Fuente (1995-1996: 114-115), el examen de las aposiciones puede dividirse en cuatro categorías basadas en criterios sintácticos:

1. Aposiciones de sintagmas nominales a proposiciones oracionales.
2. Aposiciones de sintagmas nominales inmediatamente antepuestas a otro sintagma nominal.
3. Aposiciones de sintagmas nominales antepuestas o pospuestas, alejadas del sintagma al que hacen referencia sintáctica.
4. Aposiciones de sintagmas nominales a sintagmas nominales elididos.

2.2 Capítulo VI

El primer pasaje que examinaremos se halla en el capítulo VI, donde se narra la historia del testigo de Jehová Gumerindo Tello, que es acusado de violar y maltratar a la joven Sarita Huanca Salaverría. Interpelado por el juez, que le exhorta a confesar su presunto delito, el acusado decide abalanzarse en pos de un cuchillo con el que pretende autolesionarse con el fin de demostrar su inocencia:

Estrambóticos y estrábicos, *saltamontes atónitos*, sus ojos pasearon del secretario al juez, del suelo al techo, de la silla al escritorio y allí permanecieron, recorriendo papeles, expedientes, secantes. Hasta que se iluminaron sobre el cortapapeles Tiahuanaco que descollaba entre todos los objetos con artístico centelleo prehispánico. Entonces, *movimiento tan rápido que no dio tiempo al juez ni al secretario a intentar un gesto para impedirlo*, Gumerindo Tello estiró la mano y se

²¹ Véase Hatim y Mason (1998: 9-10) en relación con la dificultad de “traducir” el estilo y la necesidad por parte del traductor de juzgar el valor semiótico del texto a partir de las opciones estilísticas seleccionadas por el autor.

apoderó del puñal. No hizo ningún ademán amenazador, todo lo contrario, estrechó, *madre que abriga a su pequeño*, el plateado cuchillo contra su pecho, y dirigió una tranquilizadora, bondadosa, triste mirada a los dos hombres petrificados de sorpresa (p. 161).

En este caso nos hallamos ante un párrafo en el que se aglutinan tres aposiciones nominales: la primera entra en la categoría 2 de nuestra clasificación; la segunda en la categoría 1; y la tercera en la categoría 4. Si contrastamos las traducciones constatamos que ninguno de los dos traductores mantiene en los tres casos la aposición en la lengua de destino. En el caso de la primera aposición, Brovot la mantiene:

Und seine Augen sprangen, wild zuckend, bizarr schielend, *zwei verdutzte Heuschrecken*, vom Sekretär zum Richter, vom Boden zur Decke, vom Stuhl zum Schreibtisch und vereiteln dort, flogen über Papiere, Akten, Löschpapier (p. 144).

Adler, sin embargo, opta por convertir la aposición en un símil, eliminando, además, el adjetivo “atónitos” de su traducción:

Irre und schielend *wie Grashüpfer*, wanderten seine Augen vom Sekretär zum Richter, vom Boden zur Decke, von seinem Stuhl zum Schreibtisch, und dort verharrten sie, wanderten über Papiere, Akten, Titenlöscher (p. 135).

La comparación de ambas traducciones nos permite examinar en qué medida el TM reproduce el ritmo y el estilo del TF²². Un análisis detallado del TF demuestra la compleja organización del ritmo de las palabras y de la sucesión de sintagmas, que crean un efecto de sinestesia que ambas traducciones solo logran reflejar de un modo parcial. En primer lugar, el periodo oracional en su totalidad pretende “hacer visible” y reproducir fónico-verbalmente los “saltos” de los ojos del acusado Gumercindo Tello en busca de un objeto con el que autolesionarse para demostrar su inocencia ante el juez y su secretario. En realidad, probablemente la asimilación de los ojos de Gumercindo Tello a unos saltamontes se retrotrae a la expresión figurada “tener los ojos saltones” o “salirse (los ojos) de sus órbitas” (como efecto de la sorpresa, el desconcierto, la indignación, o una mezcla de todo ello). El tropo que se halla en la base de esta expresión (los ojos como entidad personificada que “salta” de sus órbitas al no dar crédito a aquello

²² En lo sucesivo, nos adherimos a la nomenclatura estandarizada (que goza de amplio consenso en traductología), según la cual TM designa el texto-meta; TF el texto-fuente; y LM al lector-meta.

que está presenciando) es, de por sí, una particularidad idiomática que no existe como tal en alemán. Ambas traducciones tratan de reflejar verbalmente los “saltos” de los ojos del acusado a través de la enumeración asindética de los objetos sobre los que se van posando. No obstante, la traducción de Brovot se acerca algo más a la versión original, ya que, al mantener la aposición, se aproxima más al ritmo yuxtapositivo de TF, que se ve enfatizado a través de la expresión „wild zuckend, bizarr schielend“. Brovot resuelve a través de sendas hendíadis la traducción de „estrambóticos y estrábicos, saltamontes atónitos“: en efecto, “wild” y “bizarr” corresponden a “estrambóticos”, mientras que “zuckend” y “schielend” corresponden a “estrábicos” (si bien “zuckend”, a su vez, retoma y amplifica el verbo principal de la oración: “sprangen”). En lo que a su estructura sintáctica se refiere, la traducción de Adler pretende reproducir de un modo más literal el TF (pese a la sustitución de la aposición por una construcción comparativa y la omisión del adjetivo “atónitos”), pero opta por una solución excesivamente reductiva desde el punto de vista léxico al traducir “pasearon” y “recorriendo” como “wanderten” en ambos casos. Además, la transformación de la aposición en un símil genera una cierta incongruencia semántica, ya que no existe una asociación basada en asunciones culturales o cognitivas que permitan al lector vincular “irre” y, particularmente, “schielend” con un saltamontes, lo que genera una carencia de sentido traslaticio²³.

La traducción de Brovot trata de compensar la dificultad de reflejar el ritmo “a saltos” del párrafo del TF a través de la elección de términos dotados de un valor semántico específicamente relacionado con el ámbito del “salto” (“sprangen”; “flogen”). Sin duda se trata de una decisión traslaticia que demuestra la gran sensibilidad estilística del traductor, al recurrir a una solución semántica para verter a la lengua de destino un rasgo que en la lengua de origen solo se halla presente a nivel suprasegmental. Y es que la prosodia del alemán hace prácticamente imposible reproducir las cualidades fono-estilísticas de la primera frase.

Si examinamos detalladamente el primer período oracional, constatamos, por una parte, la paronomasia “**estrambóticos y estrábicos**”. Estos dos términos forman, además, una construcción pseudo-anafórica que se ve amplificada a lo largo de la frase a través de la aliteración del sonido [s] / [es]: “**E**strambóticos y **e**strábicos, saltamontes atónitos, sus ojos pasearon del **s**ecretario al juez, del **s**uelo al techo, de la **s**illa al **e**scritorio y allí permanecieron, recorriendo papeles, expedientes,

²³ Para una definición de los conceptos de “falso sentido” y “sin sentido” en traductología, véase Delisle y Bastin (2006: 270-271). Esta imprecisión traslaticia podría también entrar en la categoría de lo que Nord (1996: 98) considera como un error cultural.

secantes". La repetición del sonido [s] evoca a través de su sonoridad el silbido de un insecto cuyas alas revolotean tras posarse en diferentes lugares.

Por otra parte, la estilísticamente ampulosa lengua del TF imita incluso a nivel prosódico el "salto" y el "vuelo" de los ojos-saltamontes de Gumercindo Tello. En efecto, la inusual acumulación de esdrújulas en las cuatro primeras palabras evoca los brincos rítmicos de un saltamontes —un efecto que se ve refrendado por la estructura asindética de la primera frase, que evoca un avance a saltos acompasados. Además, se trata de un excelente ejemplo que ilustra el estilo grandilocuente y retóricamente hinchado de la narrativa de Camacho, sobre cuya manera de escribir Vargas Llosa ofrece numerosas reflexiones más o menos directas en los capítulos impares. Concretamente, el pasaje de Gumercindo Tello evoca intratextualmente el capítulo inmediatamente anterior (V), donde el joven Varguitas constata a partir de las reacciones de sus tías y abuelos la gran popularidad de los radioteatros de Camacho (p. 123):

Caía donde la tía Laura y ella, apenas me veía en el umbral de la sala, me ordenaba silencio con un dedo en los labios, mientras permanecía inclinada hacia el aparato de radio como para poder no sólo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista boliviano. Aparecía donde la tía Gaby y las encontraba a ella y a la tía Hortensia, deshaciendo un ovillo con dedos absortos, mientras seguían un diálogo lleno de esdrújulas y gerundios de Luciano Pando y Josefina Sánchez.

El narrador se refiere a la lengua de las radionovelas de Camacho como "llenas de esdrújulas y gerundios", y, además, alude al estilo característicamente sinestésico de los radioteatros. El pasaje de Gumercindo Tello se revela, así, como la realización de aquello que el narrador del capítulo anterior ha descrito a través de las reacciones de los familiares de Marito: en él se destacan las esdrújulas y los gerundios ("recorriendo papeles"), y, además, se materializa lingüísticamente esa "fusión de los sentidos" en la que los radioteatros de Camacho parecen sumergir a la tía Laura.

En el caso de la segunda aposición en este pasaje ("*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"), Adler (p. 135) la traduce del siguiente modo:

„Dann eine rasche Bewegung, die weder dem Richter noch dem Sekretär Zeit ließ zu einem Versuch, ihn zu hindern, streckte

Gumercindo Tello die Hand aus und ergriff das Messer“. Brovot, por su parte, ofrece la siguiente traducción: “Und mit einer so raschen Bewegung, dass weder der Richter noch der Sekretär auch nur den Versuch unternehmen konnten, ihn daran zu hindern, streckte Gumercindo Tello die Hand aus und schnappte sich den Dolch“ (p. 145).

Como se ve, los traductores han optado por diferentes soluciones a la hora de reproducir la aposición. Brovot decide sustituirla por un sintagma preposicional (“*mit einer so raschen Bewegung...*”), mientras que Adler ofrece una estructura pseudo-aposicional cuyo resultado en lengua alemana resulta un tanto extraño, en la medida en que se genera un resultado próximo al anacoluto. Probablemente llevada por la tendencia a ofrecer soluciones traslaticias que no se alejen sintácticamente del TF, Adler reproduce literalmente²⁴ la estructura sintáctica del TF, dando lugar a una oración cuando menos ambigua desde el punto de vista sintáctico. En efecto, la construcción apositiva “Dann eine rasche Bewegung”, cuyo referente semántico es la acción de “streckte G. T. die Hand aus...” resulta un tanto forzada en alemán. El problema probablemente radica en el adverbio “dann”, que traduce “entonces”: en el TF el adverbio depende sintácticamente del verbo “estiró”. Esta dependencia, sin embargo, no se deriva claramente de la secuencia “dann eine rasche Bewegung”, que genera una ambigüedad sintáctica y semántica que no se halla en el TF. No obstante, es cierto que, pese a su ambigüedad sintáctica, esta solución traslaticia ofrece la ventaja de que reproduce la velocidad del movimiento de Gumercindo Tello a través de un uso lingüístico próximo a un registro oral (“dann eine rasche Bewegung...”), que redundante en un ritmo ágil en la prosodia oracional.

En relación con la aposición, Brovot opta por la solución inversa, de modo que queda evitada cualquier ambigüedad sintáctico-semántica. En contrapartida, el no mantener la aposición en un contexto estilísticamente marcado donde convergen²⁵ en un solo párrafo tres llamativas aposiciones traiciona, en cierto modo, el valor estilístico del TF. Y es que el pasaje del TF presenta una explícita estilización del discurso con fines humorístico-paródicos. La “hiper-convergencia” de estilemas con la que el autor confronta a su lector evoca la reflexión crítica (y la consiguiente conclusión humorística) de que el estilo, si se usa de un modo exuberante, puede llegar

²⁴ Con la salvedad de que no mantiene el valor consecutivo de la construcción “movimiento *tan rápido que...*”.

²⁵ Se trataría de lo que, en los términos de la estilística tradicional, se considera una “convergencia de estilemas”. Véase Riffaterre (1973: esp. 56-58), así como Hardy (1969: 92).

a quedar reducido a una hilarante filigrana carente de fondo. Esta reflexión no solo afecta al presente pasaje, sino que es aplicable a la totalidad de la obra, y en especial a los últimos capítulos pares, donde la alambicada forma estilística va cobrando mayor presencia en detrimento de la coherencia y la cohesión del contenido. Por este mismo motivo, la opción de no reproducir en el TM el —estilísticamente marcado— uso de aposiciones implica renunciar a parte del sofisticado humorismo en la narrativa camacheana. En esta difícil tarea traslaticia también se incluye la necesidad de preservar, en la medida de lo posible, el registro lingüístico del TF. Concretamente, el TF evita explícitamente (en especial en las partes narradas en tercera persona) el uso de coloquialismos y presenta, en cambio, un léxico generalmente culto²⁶. En tal sentido, la decisión de Brovot de usar el término “schnappte” por “se apoderó de” vulnera el tono culto del TF e incorpora, en cambio, un término que, desde el punto de vista léxico, pertenece a un código coloquial ajeno al TF. Este hecho es particularmente relevante en la medida en que, como ya hemos señalado, parte del humorismo de la narrativa camacheana se basa precisamente en la incongruencia resultante de narrar hechos grotescos, extravagantes o ridículos con la seriedad de un lenguaje puntillosamente formal y elevado.

La tercera aposición en este párrafo, que entraría en la categoría 4 (aposición a un sintagma nominal elidido) es: “No hizo ningún ademán amenazador, todo lo contrario, estrechó, *madre que abriga a su pequeño*, el plateado cuchillo contra su pecho, y dirigió una tranquilizadora, bondadosa, triste mirada a los dos hombres petrificados de sorpresa” (p. 69).

(Adler, p. 135): Er nahm keine drohende Haltung ein, im Gegenteil —*eine Mutter, die ihr Kleines schützt*— richtete er, das versilberte Messer an seine Brust rückend, einen beruhigenden, gütigen, traurigen Blick auf die beiden vor Überraschung versteinerten Männer.

(Brovot, p. 145): Eine drohende Gebärde machte er nicht, im Gegenteil, er drückte sich, *eine Mutter, die ihr Kleines beschützt*, das silberne Messer an die Brust und richtete einen beschwichtigenden,

²⁶ En explícita contraposición a los capítulos impares, donde, como señala Gnutzmann (1979: 108ss.), predomina un registro coloquial. No obstante, desde el punto de vista léxico, los capítulos radioteatrales también incorporan algunos americanismos y peruanismos, como señala la autora (p. 111). Este rasgo probablemente puede retrotraerse a la voluntad de Camacho de ser fiel a “la realidad”: “Yo trabajo sobre la vida, mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid” (LTJE, p. 71), aunque más adelante (p. 179) el escritor se pregunta: “¿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?”. Para un examen de la peculiar concepción de “realismo” por parte de Camacho, véase López Morales (1995-96: 1015).

gütigen, traurigen Blick auf die beiden Männer, die wie versteinert
dasaßen.

Desde el punto de vista traslaticio, las soluciones propuestas por sendos traductores son muy similares en lo que a la aposición respecta. La única diferencia destacable es la colocación de la aposición en la estructura oracional en la que se integra. En este sentido, Brovot se aproxima más al texto original, ya que reproduce el orden según el cual la aposición es “abrazada” por el verbo “estrechó” y el objeto directo “el plateado cuchillo”. Desde el punto de vista estilístico, el orden de los elementos oracionales probablemente no es gratuito, ya que la secuencia resultante “imita” sintácticamente la semántica de la oración: Gumercindo Tello abraza y estrecha el cuchillo contra su pecho del mismo modo que una madre lo hace con su pequeño, y del mismo modo que, desde un punto de vista suprasintagmático, la estructura oracional verbo-objeto directo “flanquea”, “enmarca” y, podría decirse, “abraza” a la aposición que se halla en su seno.

Al margen de estas consideraciones traslaticias, de nuevo aquí nos hallamos ante una sutil muestra de humor lograda a través del particular manejo de la morfo-estilística por parte de Camacho: tal y como observa De la Fuente (1995-96: 115-116), el texto presenta una aposición en femenino (“madre”) a un sintagma nominal masculino (en este caso, elidido), con el consiguiente efecto ridículo. No obstante, este —aparentemente banal— juego estilístico adquiere una intención que, más allá de la parodia, se aproxima a lo truculento. Así, el aparente “desliz” morfo-semántico del narrador puede interpretarse como una sutil alusión autorial al inminente desenlace de la historia: la emasculación de Gumercindo Tello. De acuerdo con esta clave interpretativa, la aposición adquiere una función grotescamente proléptica, en la medida en que la pérdida del género *gramatical* masculino anticipa la pérdida de su masculinidad física y sugiere, así, una sutil respuesta a las interrogaciones retóricas con las que concluye el capítulo²⁷.

2.3 Capítulo XIV

El capítulo XIV ofrece otra aposición interesante. El contexto es la historia del Padre Ceferino Huanca Leyva, un sacerdote disidente que no ve ningún tipo de conflicto moral en tratar de atraer por los medios más

²⁷ Para las interrogaciones retóricas como seña característica de los radioteatros de Camacho, véase Gnutzmann (1979: 104), así como Ynduráin (1981: 154), quien las define como “un recurso tópico para azuzar e intensificar la expectativa de lectores u oyentes radiofónicos”.

heterodoxos a sus feligreses y tampoco siente escrúpulos al tomar la decisión de deshacerse de su competidor, el pastor evangélico Sebastián Bergua, incendiando su parroquia. El siguiente pasaje corresponde a los momentos en los que el Padre Ceferino prepara el combustible destinado a provocar la deflagración:

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. 341).

(**Brovot**, p. 309): *Doch gleich jenen tollkühnen Männern, die im Angesicht der Gefahr über sich hinauswachsen und nach der Devise handeln, je fetter die Kröte, desto dicker der Stein*, trug der Mann aus dem Chirimoyo eines Tages ein paar Kanister voll Flüssigkeit in sein Lehmziegelhäuschen, die er vor den Blicken der Neugierigen verbarg.

(**Adler**, p. 289): *Aber —die Verwegenen, die angesichts der Gefahr wachsen und bei großem Übel schlimmeren Ausweg suchen—* eines Tages brachte der Mann aus Chirimoyo heimlich ein paar Dosen mit einer Flüssigkeit, die er vor den Blicken der Neugierigen verbarg.

Dos rasgos en particular destacan en este caso (que se integra en la categoría 4 de las arriba expuestas): por un lado, la aposición en plural (“temerarios”) corresponde a un referente en singular (el Padre Ceferino)²⁸, y, por otro lado, se trata de una variante del conocido refrán “a grandes males, grandes remedios”²⁹. Ambos hechos pueden explicarse como fruto del gradual desvarío en el que se va sumiendo la narrativa de Camacho con el avance de los capítulos. Esta incongruencia se refleja particularmente en el caso del refrán, donde el valor generalmente positivo y optimista de la pemia queda alterado por la alusión catastrofista inherente a la formulación “... peores remedios”. Al igual que veíamos anteriormente en el caso de Gumerciendo Tello (en relación con su emasculación proléptica), también aquí puede verse una sutil anticipación de la tragedia en la que, presumiblemente, va a desembocar la decisión del Padre Ceferino.

En lo que a las traducciones se refiere, nos hallamos ante dos soluciones bien distintas. En una nueva demostración de pericia estilística,

²⁸ Una iconicidad sintáctica que, según se desprende del estudio estadístico de la Fuente (1995-96: 115), va ganando gradualmente en presencia conforme los capítulos radionovelados van sucediéndose.

²⁹ Como señala López Morales (1980-81: 1015), la variación y alteración de refranes tradicionales en el “idiolecto” de Camacho es un hecho que se repite varias veces a lo largo de la obra.

Brovot mantiene la fórmula parémica del TF (pese a que, al parecer, se trata de una solución idiolectal por parte del traductor, ya que el refrán como tal no está documentado en lengua alemana³⁰). La construcción idiomática “je fetter die Kröte, desto dicker der Stein” presenta la clara ventaja de que mantiene el humorismo del TF, y evita una traducción literal que hubiera resultado demasiado plúmbea. Este es el caso de la solución por la que opta Adler. Su solución es fiel al TF, pero sacrifica la vena coloquial y el gracejo que puede considerarse como un rasgo definitorio de los refranes. El refrán del TF aporta, pues, dos elementos consustanciales a todos los radioteatros de Camacho: por una parte, crea un efecto humorístico a través de la caricatura, ya que su inesperado giro final “...peores remedios” desafía las expectativas de una solución normativa o seria, para dar lugar a una construcción cuyo hibridismo la convierte en parodia. Por otra parte, aporta dramatismo, al sugerir el desenlace de la tragedia que el radioyente espera —un elemento integral del género folletinesco³¹.

2.4 Capítulo XVI

En el capítulo XVI nos hallamos ante un nuevo ejemplo que pone de manifiesto la extravagancia del lenguaje camacheano. En los compases iniciales de la historia de Joaquín Hinestroza Belmont, un árbitro de fútbol al que su adicción al alcohol no impide ejercer su oficio y pasión (el arbitraje) con una pericia inusitada, el narrador presenta el entorno aristocrático en el que nació el protagonista —el barrio limeño de La Perla:

... nació en una de esas residencias que los mandarines se construyeron hace treinta años, en la Perla, cuando 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 la aguja*, devastó gargantas y bronquios de la aristocracia peruana). (p. 367).

(**Brovot**, p. 332): ...[J.H.B.] kam in einem jener Herrenhäuser auf die Welt, welche die Mandarine sich vor dreißig Jahren in La Perla erbauten, als man bestrebt war, dieses Brachland in die Copacabana von Lima zu verwandeln (ein misslungenes Bestreben ob der Feuchtigkeit, welche —*Strafe des Kamels, das sich darauf versteift*,

³⁰ La paremia de Brovot no figura en los diccionarios al uso de refranes y expresiones idiomáticas en alemán (como, por ejemplo, en Röhrich 2004).

³¹ Camacho resume el argumento de sus historias como “dramas” (p. 56, 162, etc.), “psicodramas” (p. 250), “tragedias” (p. 275, 276, 277, 279), o “historias de sangre” (p. 439) (entre otras denominaciones truculentas), haciéndose eco de los clichés del género folletinesco. Véase, en tal sentido, Gnutzmann (1979: 104).

durchs Nadelöhr zu gehen– Kehlen und Bronchien des peruanischen Adels zerstörte).

(Adler, p. 311): [J.H.B.] wurde in einer jener Villen geboren, die sich die Mandarine vor dreißig Jahren in La Perla bauten, als sie dieses Brachland in eine Copacabana von Lima verwandeln wollten (ein Vorhaben, das –*Strafe für das Kamel, das unbedingt durchs Nadelöhr will*– wegen der Feuchtigkeit, die Kehlen und Bronchien der peruanischen Aristokratie ruinierte, misslang).

El examen del TF y de sendas traducciones revela algunos aspectos de interés que nos permiten ahondar en nuestros argumentos acerca de la ampulosidad verbal de Camacho y del consiguiente efecto paródico obtenido. Llama la atención la imbricación sintáctica de la estructura apositiva, ya que nos hallamos ante una aposición dentro de otra (ambas se insertan en la categoría 1 de la clasificación propuesta *supra*). Además, la sub-aposición (“castigo de camello...”) consta, a su vez, de una proposición subordinada relativa (“que se obstina en pasar...”), un hecho que redundante en el abigarramiento sintáctico del conjunto oracional. Esta distribución conforme a un patrón de cajas chinas genera en el lector la impresión de *mise en abyme*, esto es, la sensación de que la secuencia “aposición de una aposición de una...” podría prolongarse indefinidamente. A nivel microestructural, el intrincado período oracional alude al –paulatinamente mayor– abigarramiento mental del narrador Camacho. Desde el punto de vista metaficcional, puede especularse incluso con un eco lúdico al oficio del escritor/escritor: “escribo, escribo que escribo, mentalmente me veo escribir que escribo...”³². Auto-reflexivamente, Vargas Llosa, el escritor que escribe sobre su escritor, sugiere, quizás, que, en última instancia, el escribir no es más que un conjunto de cajas chinas cuyo único elemento estable es el yo³³. Si ese yo queda escindido (como es el caso de Camacho), el resultado es una excéntrica confusión que puede prolongarse hasta el abismo.

Al margen de estas consideraciones, la suntuosidad estilística del TF se ve corroborada por la personificación de “la humedad que (...) devastó...” o la derivación “pretendieron... pretensión”. En este último caso la comparación de las traducciones revela, de nuevo, la distinta sensibilidad

³² Se trata de la cita-epígrafe que Vargas Llosa incorpora al inicio de *LTJE* (p. 13), y que procede de *El Grafógrafo* de Salvador Elizondo.

³³ Esta idea puede ponerse en relación con la idea de Vargas Llosa (2001: 4) acerca del “corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción”. Véase, en tal sentido, Ynduráin (1981: 171-172), quien examina la auto-reflexividad vargasllosiana como *ultima ratio* en su acto de escribir.

estilística de sendos traductores: mientras Brovot mantiene la poliptoton “als man *bestrebt* war, (...) ein misslungenes *Bestreben*”, Adler prefiere usar dos términos etimológicamente inconexos (“wollten” y “Vorhaben”).

En relación específica con la aposición “castigo de camello...”, destaca, en la línea del discurso camacheano, el amaneramiento y la oscuridad estilística. La expresión se remonta al pasaje bíblico “Porque es más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios” (Lucas 18:25), y a su lexicalización como locución que designa la futilidad de cualquier empeño por llevar a cabo empresas excesivamente difíciles y, por ende, irrealizables. Diestro en el manejo de proverbios bíblicos³⁴, Camacho revela, no obstante, que el efecto resultante en este caso tiende hacia lo paródicamente abstruso. El narrador presenta un *adynaton* bíblico (el camello que, a pesar de las dificultades, logra pasar a través del ojo de la aguja –o, en términos intraargumentales, los mandarines que desafiaron la humedad del lugar y construyeron, a pesar de las dificultades, una zona residencial en La Perla) e imagina con deductiva seriedad la consiguiente teodicea: el castigo en forma de enfermedades respiratorias para quienes osaron instalarse en el nuevo enclave. Así, el tono solemne de la parábola bíblica, unido a la ampulosa expresión verbal lograda a través de la abigarrada estructura apositiva, dotan el pasaje de una comicidad lograda a través de la parodia de un lenguaje serio e hiperbólicamente elevado que contrasta radicalmente con la trivialidad del tema y de su extravagante protagonista.

Tanto Brovot como Adler tratan de reflejar el empaque estilístico del TF: por una parte, la traducción de Brovot es decididamente más cuidada en lo que a las elecciones léxicas se refiere. Al margen del ya comentado mantenimiento de la poliptoton “pretendieron-pretensión” / “bestrebt-Bestreben”, el traductor elige la preposición *ob* (“ob der Feuchtigkeit”) para *por* (con valor causal), decantándose, así, por un término de un tenor mucho más literario que el habitualmente usado *wegen* (que es el escogido por Adler). El resultado redundante en un estilo que, al menos en términos léxicos, imita el amaneramiento del TF.

Pese a que, desde el punto de vista léxico, Adler ofrece una solución traslaticia algo menos refinada que Brovot, logra verter al alemán la particular idiosincrasia sintáctica del TF. Así, aunque la estructura del periodo oracional “ein Vorhaben ... misslang” puede ser criticada por su estilo poco ágil y su abuso de las proposiciones subordinadas relativas (“ein Vorhaben, *das* (...) *das* Kamel, *das* (...) Feuchtigkeit, *die*...”) el resultado es,

³⁴ Véase, en tal sentido, López Morales (1980-81: 1015).

volens nolens, una interesante recreación del abigarrado estilo camacheano.

2.5 Capítulo XVIII

La última aposición que examinaremos se halla inserta en el último capítulo del serial radioteatral que ha ido recorriendo la novela intercalándose con la historia de Varguitas y la tía Julia. En el capítulo XVIII se narran las desventuras de Crisanto Maravillas, el enclenque y atrofiado bardo enamorado de Sor Fátima. El único medio a través del que el joven puede declarar su amor a la novicia es la música, para la que posee un talento excepcional. En la conclusión apocalíptica con la que se cierra esta última entrega radioteatral encuentran también su dantesco final gran parte de los personajes que han ido apareciendo en las entregas anteriores y que figuran de nuevo en este último capítulo, cuyos nombre e identidades han acabado entremezclándose y confundiéndose.

En este contexto, el narrador especula acerca del amor que, tal vez, Sor Fátima pudiera profesar hacia el bardo sin ella saberlo:

¿Cómo hubiera adivinado esta virtud corporizada que eso que ella creía propiedad de Dios (¿el amor?) podía ser también tráfico humano?

Pero, agua que desciende de la montaña para encontrar el río, ternero que antes de abrir los ojos busca la teta para mamar la leche blanca, tal vez lo amaba (p. 427).

(Brovot, p. 386): Wie hätte diese fleischgewordene Tugend ahnen können, dass das, was sie für eine Eigenschaft Gottes hielt (die Liebe?), auch dem menschlichen Verkehr eignete?

Doch wie das Wasser, das von den Bergen herabkommt, um den Fluss zu finden, einem Kälbchen gleich, das noch vor dem Augenaufschlag nach der Zitze sucht, um die weiße Milch zu saugen, liebte sie ihn vielleicht tatsächlich.

(Adler, p. 363): Wie könnte diese Verkörperung der Tugend ahnen, dass das, was sie für das Eigentum Gottes hielt (die Liebe?), auch unter den Menschen gelten konnte?

Aber —Wasser, das von den Bergen rinnt, um den Fluss zu finden, Kälbchen, das, bevor es die Augen öffnet, das Euter findet, um die weiße Milch zu trinken— vielleicht liebte sie ihn.

Nos hallamos ante dos aposiciones yuxtapuestas que, desde el punto de vista sintáctico, corresponden a la categoría 1 (esto es, aposiciones de sintagmas nominales a proposiciones oracionales). En línea con el avance

de la demencia del narrador, se trata de una doble aposición marcadamente abstrusa. Este hecho se manifiesta en el plano sintáctico, pues la doble aposición, por el hecho de remitir al período oracional “tal vez lo amaba”, resulta desconcertante y, al menos inicialmente, difícil de asignar sintácticamente en virtud de su naturaleza catafórica.

Pero es sobre todo la semántica de la oración lo que más claramente demuestra la confusión que se ha apoderado de la mente del escritor. Habida cuenta del contexto, una lectura atenta nos permite aventurar que el significado de la aposición es “su amor estaba (tal vez) predestinado”. A esta conclusión nos lleva, por una parte, una deducción factual: la imagen del ternero al que, sin ser él consciente, la naturaleza guía hacia la ubre de su madre. El significado de la otra aposición también se basa en la observación de las leyes de la naturaleza, si bien en este caso evoca, además, una imagen literaria que quizás haya podido inspirar al escritor: se trata, tal vez, del motivo de progenie manriqueña “nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir”³⁵ –un tópico que bien pudiera figurar en el libro de cabecera³⁶ de Camacho: *Diez Mil Citas Literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo*³⁷ El sentido del motivo, no obstante, se ve forzado a encajar en el nuevo contexto folletinesco, de modo que la muerte como destino ineluctable se ve sustituido por algo mucho menos trascendental y más terrenal: el amor.

En todo caso, la vinculación semántica del grupo aposicional (“agua...” / “ternerillo...”) con su referente (“tal vez lo amaba”) se basa en meras asociaciones metonímicas muy laxas desde el punto del significado. Además, particularmente en el caso del “ternerillo que (...) busca la teta...”, difícilmente pasa desapercibido el efecto hilarante provocado por el contraste entre la solemnidad de la estructura aposicional, introducida por la no menos pomposa pregunta retórica que la precede, y el contenido trivial y mundano de la alusión vacuna.

En lo que a las soluciones traslaticias se refiere, nos encontramos, de nuevo, ante dos propuestas estilísticamente alternativas: mientras Adler se mantiene en su habitual línea de literalidad en relación con la estructura sintáctica del TF, Brovot, en cambio, sustituye la aposición original por un símil (“wie das Wasser” / “einem Kälbchen gleich”). Ciertamente puede

³⁵ Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, copla 3ª.

³⁶ O, más bien, prácticamente el único libro que Camacho había leído. Su particular concepción del “realismo” llevan al escritor a rechazar la lectura de cualquier otro libro para no dejarse influenciar por el estilo. En relación con la particular actitud estética y lectora del escritor, véase Vallejos (2011).

³⁷ Cuyo prolijo subtítulo reza: *Lo que dijeron Cervantes, Shakespeare, Moliere, etc., sobre Dios. La vida, la muerte, el sufrimiento, etc.* Véase LTJE, p. 74.

alegarse que existe una crucial diferencia ontológica entre el símil (según el cual “x se parece a y”) y la metáfora (que designa que, en virtud de un rasgo común, “x sustituye a y”). A pesar de ello, el uso del símil en el TM no solo no altera la estética pretendida por el TF (el boato, el artificio, la creación de reminiscencias literarias), sino que se revela como un recurso imaginativo que resuelve la dificultad semántico-sintáctica planteada por un TF estilísticamente oscuro.

3. Conclusiones

Como reflexión conclusiva, cabe preguntarse si es preferible tender la mano al LM o si, en cambio, es preciso verter, en la medida de lo posible, las peculiaridades estilísticas del TF –incluso si se trata de un estilo deliberadamente oscuro. En tal sentido, las palabras de Cartagena (1993-94: 34) y su cita de Rabadán (1991) arrojan luz sobre el asunto:

La manera cómo se entienda la traducción determina la evaluación y dimensión del aporte lingüístico que se reconoce. Si por traducción se entiende la mera recodificación interlingual de un mensaje se buscará fundamentalmente ayuda en la gramática y diccionarios de las lenguas implicadas. Si, en cambio, el proceso de traducción se define, como lo hace R. Rabadán (1991: 228) precisando exactamente sus fases, habrá que considerar una gama más variada de contribuciones lingüísticas: “[El proceso de traducción es el] conjunto de fases sucesivas de una operación lingüística, determinada por factores históricos y sociales, que consiste en transferir el material lingüístico-textual de un TO [texto origen], codificado en una LO [lengua origen] y perteneciente a un polisistema origen, a un TM [texto meta], codificado en una LM [lengua meta], que pertenece a otro polisistema en el que funciona de manera autónoma manteniendo el valor comunicativo básico del TO [texto origen] a la vez que se respetan las reglas y normas del polo meta y se satisfacen las expectativas de los lectores meta”.

En el caso que nos ocupa, la traducción debe ser necesariamente más que una mera recodificación interlingual. Si la traducción debe ser fiel al polisistema lingüístico del TF, no debe traicionar tampoco el polisistema lingüístico del TM. Algunas de las mayores dificultades traslaticias que plantean los capítulos pares de *LTJE* radican en verter a la lengua meta el sutil humorismo logrado a través de la paulatina hipertrofia estilística del TM.

En este punto resulta de gran interés atender a las reflexiones de Buschmann (2015: 184) sobre la necesidad de atender a la codificación estilística de un texto como “tercer elemento” ineludible en la labor

traslaticia, y que se halla a caballo entre la forma y el contenido. Precisamente en el texto que nos ocupa es esencial comprender, como paso previo a la traducción, que el estilo no es un recurso meramente ornamental en la narrativa camacheana, sino que es una dimensión lingüística a través de la cual Vargas Llosa vehicula su reflexión acerca de la labilidad de las categorías genéricas y acerca de la permeabilidad entre lo serio y lo humorístico.

De igual forma, Cartagena (1993-94: 34) alude a otro de los grandes desafíos para el traductor, al que hemos tenido ocasión de asomarnos, siquiera de un modo muy tangencial, en nuestro trabajo: a saber, determinar y valorar cuáles son las expectativas de los lectores meta. ¿Se espera un texto humorístico? Y, si es así, ¿es el concepto del humor de los lectores meta coincidente con el de los lectores origen? ¿Puede en la lengua meta conseguirse el humor a través de la estilización paródica del mismo modo que en la lengua origen?

Los pasajes que hemos examinado a título de ejemplo no nos permiten dar respuestas unívocas a estos interrogantes, pero sí nos conducen a constatar la crucial importancia del traductor como mensajero entre dos mundos que debe saber hacer llegar al oído del destinatario incluso aquello que no quiere o que no espera oír. El humor de *LTJE* no se basa solo en la ridiculización y el descrédito del títere que escribe radionovelas y de su inculta grey de fieles. Si el lector está dispuesto a ello, la burla lo alcanza también a él y a su autocomplaciente posición de poder sobre aquello que le provoca risa y placer. Descubrirse a sí mismo disfrutando del melodrama, lo *kitsch* y lo truculento es confrontarse con un espejo que nos obliga a plantearnos críticamente nuestra propia posición en relación con las convenciones del discurso canónico (como, por ejemplo, la distinción entre seriedad y humor o entre género popular y culto) y, en última instancia, a cuestionar la validez de dichas convenciones. Ante esta disyuntiva solo caben dos posturas, como el propio Vargas Llosa implícitamente plantea: rebelarse y no leer, sino escribir como un autómatas, como hace Camacho; o resignarse a estar expuesto a los riesgos de las trampas (verdades y mentiras) del acto de leer, y, en consecuencia, asumir la propia vulnerabilidad —a cambio del inconmensurable placer estético de la lectura.

Pese a que los límites espaciales de este trabajo tan solo nos han permitido esbozar algunas peculiaridades estilísticas del discurso de Camacho a través del análisis de un sucinto elenco de aposiciones nominales, nuestro examen reivindica la complejidad y sofisticación

estilística de los capítulos radionovelados de *LTJE* y sale, así, al paso de aquellos estudiosos³⁸ que critican los capítulos pares por su carácter infraliterario y repetitivo. La repetición es un elemento deliberado destinado a intensificar el efecto paródico, mientras que el supuesto carácter paraliterario de los capítulos radionovelescos se ve puesto en entredicho en virtud de la complejidad estilística que se desprende de algunos pasajes ilustrativos y de su crucial función autorreflexiva.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias:

- VARGAS LLOSA, M. (2015): *La Tía Julia y el Escribidor*, Barcelona: Debolsillo.
- VARGAS LLOSA, M. (1987): *Tante Julia und der Kunstschreiber*, Berlín, traducida por Heidrun Adler.
- VARGAS LLOSA, M. (2011): *Tante Julia und der SchreibeKünstler*, 2011, traducida por Thomas Brovot.
- VARGAS LLOSA, M., (2001): *Historia secreta de una novela*, Barcelona: Fabula/Tusquets.

Fuentes secundarias:

- ALTAMIRANDA, D. (2015): "El hombre argentino en la literatura sudamericana", en ídem (ed.), *Escritura, cultura y referencialidad*. Buenos Aires: Dunken, 17-30.
- BAJTÍN, M. (1989): "La palabra en la novela", en ídem, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 77-236.
- BUSCHMANN, A. (2015): "Von der Problemforschung zur Ermöglichungsforschung. Sieben Vorschläge für eine praxisorientierte Theorie des Übersetzens", en ídem (ed.), *Gutes Übersetzen: neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*, Berlín: De Gruyter, 177-190.
- CARTAGENA, N. (1993-94): "Funciones lingüísticas básicas y traducción", *BFUCh* XXXIV, 33-61.
- CHAVARRO, J. (2014): "Paralelismo, dualidad y bipolaridad en «La tía Julia y el escribidor» de Mario Vargas Llosa" [en línea]. *OtroLunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*, 34, Madrid, España [ref. de 28 de junio de 2020]. Disponible en Web: <<http://otrolunes.com/34/este->

³⁸ Como, por ejemplo, Hasset (1978: 105), Williams (1979: 203-204) o Jansen (1977: 243).

[lunes/paralelismo-dualidad-y-bipolaridad-en-la-tia-julia-y-el-escribidor-de-mario-vargas-llosa/>](#).

- DE LA FUENTE GONZÁLEZ, M. A. (1995-1996): “La tía Julia y el escritor, de Vargas Llosa, como motivo de acercamiento al estudio de estilos”, *Tabanque: Revista pedagógica*, 10-11, 109-121.
- DE WILDE, J. (2014): [Literatura, ironía y traducción](#) : Un análisis de *La tía Julia y el escritor de Mario Vargas Llosa*, *La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares y Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante*, Bruselas: Peter Lang.
- DELISLE, J. y BASTIN, G. L. (2006): *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GNUTZMANN, R. (1979): “Análisis estructural de *La tía Julia y el escritor* de Vargas Llosa”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8, 93-118.
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (1978): “De la subliteratura a la literatura: El «Elemento añadido» en *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 7, 141-156.
- HARDY, A. (1969): “Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre”. *Langue Française* 3.1, 90-96.
- HASSET, J. (1978): “Reviewed Work: *La Tía Julia y El Escritor* by Mario Vargas Llosa”. *Chasqui*, 7.2, 102-108.
- HATIM, B. y MASON, I. (1998): *Discourse and the translator*, Londres: Longman.
- JANSEN, A. (1977): *La tía Julia y el escritor*, nuevo rumbo de la novelística de Mario Vargas Llosa”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 6, 237-245.
- KERR, R.A. (1990): *Mario Vargas Llosa: Critical Essays on Characterization*, Potomac: Scripta Humanistica.
- KRISTAL, E. y KING, J. (2012): “Introduction”, en ídem (eds.), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-8.
- LÓPEZ MORALES, B. (1980-1981): “La función del cliché en *La tía Julia y el escritor*”, *BFUCh*, XXXI: *Homenaje a Ambrosio Rabanales*, 1003-1018.
- NORD, C. (1996): “El error en la traducción: categorías y evaluación”, en HURTADO ALBIR, A. (ed.), *La enseñanza de la traducción*. Castellón: [Universitat Jaume I](#), [Servei de Comunicació i Publicacions](#), 91-108.
- OVIEDO, J. M. (1978): “A conversation with Mario Vargas Llosa about *La tía Julia y el escritor*”, en ROSSMAN, C. y FRIEDMANN, A. W. (coords.), *Mario Vargas Llosa: A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 152-175.

- OVIEDO, J. M. (1983): "La tía Julia y el escribidor, o el autorretrato cifrado", en ROSSMAN, C., *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Madrid: Editorial Alhambra, 209-228.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia traslémica inglés-español*. León: Servicio de publicaciones de la Universidad de León.
- RESSOT, J.-P. (1982): "Entre la censure et l'exhibitionnisme: l'autobiographie selon Vargas Llosa dans *La Tía Julia y el Escribidor*". *Les Cahiers de Fontenay 26-27: Actes du colloque sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa*, Fontenay-aux-Roses, 55-64.
- RIFFATERRE, M. (1973): *Strukturelle Stilistik*, Múnich: List.
- RÖHRICH, L. (2004), *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Berlin: Directmedia Publ.
- SOLOTOREVSKY, M. (1988): *Literatura ↔ paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*, Gaihtersburg: Hispamérica.
- TIFFERT WENDORFF, L. (2006): *Camacho, c'est moi: parodia social y géneros literarios en 'La tía Julia y el escribidor'*. Lima: Ed. San Marcos.
- VALLEJOS, C. (2011): "Escenarios de escritura. De la engañosa transparencia a la exhibición del artificio: Mario Vargas Llosa-Juan Carlos Onetti" [en línea]. *Actas del Cuarto Congreso Internacional Celehis de Literatura, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011* [ref. de 27 de septiembre de 2017]. Disponible en Web: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/vallejos.htm#_ftn3>.
- WILLIAMS, R. L. (1979): "La tía Julia y el escribidor. Escritores y lectores", *RIUV*, 13, 197-209.
- YNDURÁIN, D. (1981): "Vargas Llosa y el escribidor", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 370, 150-172.