

MEDIOS MASIVOS, PARODIA Y DISCURSO LÚDICO EN LA TÍA JULIA Y EL
ESCRIBIDOR DE MARIO VARGAS LLOSA Y ÓSCAR Y LAS MUJERES DE
SANTIAGO RONCAGLIOLO

by

Hemil García Linares
A Thesis
Submitted to the
Graduate Faculty
of
George Mason University
in Partial Fulfillment of
The Requirements for the Degree
of
Master of Arts
Foreign Languages


Committee:

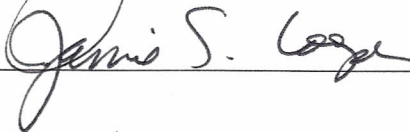


Director






_____ Department Chairperson


_____ Dean, College of Humanities
and Social Sciences

Date: 10/29/2014
_____ Fall Semester 2014
George Mason University
Fairfax, VA

Medios masivos, parodia y discurso lúdico en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas
Llosa y *Óscar y las mujeres* de Santiago Roncagliolo

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of
Arts at George Mason University.

By

Hemil García Linares
Licenciate in Journalism
Universidad Jaime Bausate y Meza, 1996
Bachelor of Arts
Universidad Jaime Bausate y Meza, 1995

Director: Rei Berroa, Tenure Professor
Department of Modern Languages

Fall Semester 2014
George Mason University
Fairfax, VA

© Copyright 2014 Hemil García Linares

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mi hermosa y amada esposa, Kathya y a mis adoradas hijas Miranda y Fabiola (Fabiola y Miranda). También, a mis padres Sixto y Zelmira, y a mi hermano mayor, Sixto Ángel, quienes han sido dignos ejemplos de trabajo y de lucha. Además, a la memoria de mi añorado tío Braulio y su encantadora familia. Por último, a BIG THANKS to Uncle Bob Boyle and his family, pues su apoyo fue crucial cuando Estados Unidos era un mundo ancho y ajeno (y que me perdone el gran Ciro Alegría por citarlo sin pedirle permiso).

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi eterna gratitud a todos los profesores de nuestra facultad que durante dos años largos y cortos años a la vez me inspiraron y alentaron a cultivar el amor por la enseñanza, la literatura, el cine, los medios de comunicación y la lingüística.

Especialmente a:

Dr. Rei Berroa
Dra. Lisa Rabin
Dra. Mónica Mulholland

También, reitero mi gratitud al director de tesis, Dr. Rei Berroa, por su valioso tiempo, dedicación y consejos. El presente trabajo justamente vio la luz a raíz de una tertulia en la que dilucidábamos acerca del autor Mario Vargas Llosa. Asimismo, agradezco inmensamente a la Dra. Lisa Rabin y al Dr. Antonio Carreño, por ser miembros del comité de lectura y por sus valiosos comentarios. Incluyo aquí a la Dra. Charlotte Rogers por su acertadísima lectura inicial de mi *prospectus*.

Además, agradezco al Dr. Goldin, a la profesora Balestra y, una vez más, al Dr. Rei Berroa, pues ellos me guiaron antes de ingresar a George Mason University. Incluyo al personal administrativo de nuestra facultad por su gran labor, a Sally Evans de la biblioteca Fenwick por su valiosa ayuda para editar mi tesis y a mis compañeras de universidad Warsan Noor, Sarah Millet y Teryn Marsh.

Gracias enormes a la Dra. Natalia Gómez de Grand Valley State University, a la Dra. Eugenia Muñoz de Virginia Common Wealth University, al profesor Emérito Dr. Víctor Fuentes de University of Santa Barbara California y al profesor Stéphane Bédère de Aquinas College. Todos ellos me guiaron en mis aspiraciones literarias y en mi reciente periplo en la senda académica. Extiendo mi gratitud a la reconocida poeta peruana Carmen Ollé por sus consejos literarios.

Un reconocimiento especial a mi familia por comprender mis horas de ausencia (aún estando en casa) y por alentarme cuando el agotamiento arreciaba.

Por último, a nuestros entrañables amigos: la familia López-Gibbons, a Tami Horwitz y su bella familia y a todos los que son parte del pequeño “Circle of trust” y que constantemente me alientan en mis furores literarios. Incluyo a aquellos que, por avatares del destino, hoy ya no están.

ÍNDICE

	Página
Resumen	vi
Introducción.....	1
Capítulo primero.....	6
Los medios masivos y la ciudad como comunidad imaginada: De Puig a Vargas Llosa a Roncagliolo	
Capítulo segundo.....	24
Relato, técnicas narrativas y biografía	
Capítulo tercero.....	44
Novela dentro de novela: orden y caos en el universo diegético	
Capítulo cuarto.....	63
Valores o desvalores literarios de ambas novelas	
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	96
Curriculum Vitae.....	99

RESUMEN

MEDIOS MASIVOS, PARODIA Y DISCURSO LÚDICO EN *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR* DE MARIO VARGAS LLOSA Y *ÓSCAR Y LAS MUJERES* DE SANTIAGO RONCAGLIOLO

Hemil García Linares, M.A.

George Mason University, 2014

Thesis Director: Dr. Rei Berroa

La presente tesis analiza y compara dos novelas sudamericanas *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa y *Óscar y las mujeres* de Santiago Roncagliolo, con la finalidad de investigar y demostrar el uso constante de los medios masivos de comunicación en la narrativa de los siglos XX y XXI, en esa parte del continente ocurre. Los autores describen la realidad mediante la ficción empleando el formato de la radio y la televisión. Para ello, los escritores recurren también a textos de la literatura clásica y moderna a través de la intertextualidad, escribiendo historias melodramáticas que simulan ser tragedias pero que en realidad son parodias. Esta investigación tiene como marco teórico a los críticos Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Martín-Barbero, Ángel Rama, Benedict Anderson y Efraín Kristal, entre otros.

El primer capítulo se enfoca exclusivamente en los medios de comunicación masivos y el impacto que ha tenido en la literatura, utilizando como punto de partida la novela *Boquitas pintadas* de Manuel Puig.

El segundo capítulo tiene como eje central al relato, la técnicas narrativas y la biografía, para describir a los personajes y sus vidas que ciertas reminiscencias a los autores Vargas Llosa y Roncagliolo.

En el tercer capítulo se analizan los universos diegéticos de ambas novelas para entender el orden y caos propuesto por nuestros autores.

Finalmente, el cuarto capítulo examina los valores y ‘desvalores’ literarios en *La tía Julia y el escribidor* y *Óscar y las mujeres* reflexionando de manera profunda en la parodia que rodea a los guiones de radioteatro y telenovela.

En las conclusiones se explican las razones, motivaciones, aciertos y desaciertos al lograr la mediación entre lo culto (la literatura) con lo popular (el melodrama).

ABSTRACT

MASS MEDIA, PARODY & LUDIC DISCOURSE IN *AUNT JULIA & THE SCRIPWRITER* BY MARIO VARGAS LLOSA & *ÓSCAR AND HIS WOMEN* BY SANTIAGO RONCAGLIOLO

Hemil García Linares, M.A.

George Mason University, 2014

Thesis Director: Dr. Rei Berroa

The following thesis analyzes and contrasts two South American novels *Aunt Julia and the Scriptwriter* by Mario Vargas Llosa & *Oscar and His Women* by Santiago Roncagliolo, with the purpose of researching and demonstrating the constant use of Mass Media and Parody in narrative written in XX & XXI centuries in that part of the continent. The authors describe reality through fiction using TV and Radio scripts to distort the real world. Thus the writers, look into classic and modern literature through intertextuality, writing melodramatic stories that are seemingly tragedy, but, in effect, are truly parodies. are really parodies. The theoretical framework of this thesis is based on critics such as Gerard Genette, Mikhail Bakhtin, Martín-Barbero, Ángel Rama, Benedict Anderson, and Efraín Kristal, among others.

The first chapter focuses exclusively on mass media and the impact it has on literature, using as a starting point the novel *Boquitas Pintadas* by Manuel Puig.

The second chapter has a central theme that involves the tale, narrative techniques, and biography to portray the characters and their lives have certain reminiscent of the lives of authors Vargas Llosa and Roncagliolo.

In the third chapter the diegetic universes of both novels are analyzed to understand the order and chaos proposed by our authors.

Finally, the fourth chapter examines the literary values and “shortcomings” of *Aunt Julia and the Scriptwriter* and *Óscar and las mujeres* profoundly and how they create the parody that surrounds the TV and radio scripts.

In the conclusions it is explained the reasons, motivations, success, and failures that result in the mediation between what is considered cultured (literature) and what is popular (melodrama.)

INTRODUCCIÓN

Como acto artístico, la narrativa no es solamente una historia hilvanada bajo los parámetros literarios que le confieren el derecho de ser calificada como cuento, relato o novela. El discurso de la narración suele transportar al lector a un universo amplio en donde existe tragedia, parodia, humor, acción y goce, por mencionar solo algunas características; todo ello a través de la palabra escrita. El género narrativo de la presente investigación, la novela, cumple asimismo otras funciones no explicitadas en el acto de la lectura. Una obra literaria puede ser el último bastión catártico para que el ser humano común sueñe y escape más allá de su cotidianidad.

Mi investigación contrasta e interpola dos novelas sudamericanas: *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa y *Óscar y las mujeres* de Santiago Roncagliolo, escritas por autores peruanos de diferentes épocas que, sin embargo, tienen elementos comunes en su narrativa: la presencia de medios masivos (radioteatro y telenovela) y la parodia, elemento muy habitual en la narrativa latinoamericana. Usando como marco teórico principalmente a Mikhail Bakhtin, Gérard Genette y Efraín Kristal y, en menor grado, a Martín-Barbero, Seymour Menton, Benedict Anderson, Ángel Rama y Linda Hutcheon, entre otros, mi tesis busca demostrar que la narrativa sudamericana de los siglos XX y XXI se nutre intensamente de los medios masivos y la parodia y que propone un discurso narrativo lúdico. Aunque la literatura se reinventa, se transforma y renueva

cada cierto tiempo, el acto narrativo es universal y en esencia el mismo. Con el uso del término ‘universal’ me refiero a cómo los escenarios y las fórmulas se repiten: el individuo existe en el mundo y anhela prevalecer en él mediante la ficción.

La tía Julia y el escritor narra la vida y las aventuras de Marito o Varguitas.

Marito es un joven del barrio de Miraflores que desea ser escritor y se enamora de su tía, con la cual contrae matrimonio. Paralelamente, Pedro Camacho, un guionista de radioteatro, crea historias melodramáticas que se alternan con el relato de Varguitas sobre su vida, su anhelo de ser escritor y su romance con la tía Julia. Al final, las vidas de Pedro y Varguitas se encuentran. Este entiende que debe escribir con la voluntad férrea de aquel, pero junto a la tía Julia, teniendo un mundo real y no alucinado ni fanático como el que inventa Camacho.

Óscar y las mujeres, por otro lado, resume la vida de Óscar Colifatto, un obsesivo guionista de telenovelas radicado en Miami que vive aislado del mundo, es incapaz de socializar y mantener relaciones afectivas con su entorno. Colifatto escribe los guiones que le exige su jefe y el mundo caníbal de la televisión. En medio de situaciones hilarantes, tristes, alegres y crueles al mismo tiempo, deberá hablar con un hijo a quien no ha visto por años, reconciliarse con su ex novia y consolar a una vecina que se ha enamorado de él.

Desde Hegel a Lukács la novela representa la epopeya moderna de la burguesía en la que el hombre contemporáneo es un ser problemático que no sabe a dónde desea arribar, ni cómo debe hacerlo y qué debe aprender por medio del autoconocimiento (Marchese 294). En ese sentido, en *La tía Julia y el escritor*, el relato principal nos

muestra a un Varguitas que no sucumbe ni recae en el *cliché* del héroe-hombre atrapado e imposibilitado en un mundo burgués, y todo lo contrario, representa el espíritu de lucha y la fuerza del alma que vence al mundo y al destino, algo muy en contraposición con Óscar Colifatto que se ve atrapado en un mundo burgués.

Goldmann afirma que el héroe de la novela, según Lukács, es un ser al que se le puede definir como a una persona problemática y que la novela no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada [Lukács usa la palabra demoniaca] de valores genuinos, en un mundo también degradado y distinto (16). En tal sentido, no cabe duda que Colifatto no es un héroe sino un ser derrotado que intenta negociar, pero que acaba suplicando el dinero que le corresponde. A su vez, Marco Aurelio Pesantes (el jefe de Colifatto) regatea, se escabulle y hace lo imposible por no pagar a sus empleados ofreciendo canjes publicitarios (pasajes, electrodomésticos, etc.) y promesas varias. Vemos aquí un ejemplo concreto de mediación y negociación donde el hombre no tiene ya control de su propio destino e ideales, sino que su espíritu sucumbe ante un mundo con reglas de juego injustas en el cual el espíritu de lucha o la generosidad son apenas un ideal inexistente, por no decir un quijotismo falsificado.

Tanto Vargas Llosa y Roncagliolo crean personajes como que desean llegar a las masas populares con narraciones melodramáticas. Las vidas de Camacho y Colifatto son tan fatales y fallidas como sus propios guiones y por ello se refugian en la escritura compulsiva. Tanto Camacho, *el escritor*, como Óscar Colifatto, “el Cervantes del amor hispano,” viven miserablemente y en soledad. En el siglo XX o el XXI, en Lima o en Miami, la soledad es intemporal y no conoce fronteras ni tiempos determinados.

Asimismo, al comparar textos de Roncagliolo y de Vargas Llosa, expondré que el primero ha tomado prestados muchos elementos narrativos y temáticos del segundo. Cuando se produce esta suerte de imitación estamos hablando de architextualidad genérica e hipertextualidad (Genette, *Palimpsestos* 17).¹ Si bien en esta tesis se brindan elementos básicos que permiten entender la trama de ambas novelas, este estudio ahondará más en los relatos secundarios, ya que es en estos en donde la presencia del radioteatro y la telenovela se hacen visibles. Además, es a partir de la presencia de los medios masivos de comunicación que tanto *La tía Julia y el escribidor* como *Óscar y las mujeres* pueden evadirse de los relatos principales para crear un universo paródico. Por tanto, se analizarán los nueve relatos secundarios “escritos” por Pedro Camacho y los guiones de Óscar Colifatto para comprender cómo su presencia afecta, no solamente el desarrollo de la novela y el universo narrativo de las mismas.

Es imprescindible mencionar que este estudio se centra de manera específica en *La tía Julia y el escribidor* por ser una novela con un tratamiento narrativo y temático diferente a trabajos previos de Vargas Llosa. Con ello me refiero al uso de la parodia, el humor y tener como actante a la radionovela. A partir de esta manera de narrar, el autor Santiago Roncagliolo también ha podido aproximarse a los medios masivos escribiendo un texto similar, pero usando el formato de la telenovela.

¹ Para Genette, “architextualidad genérica” es imitar, mientras que “hipertexto” es aquel texto que proviene de otro anterior. Más adelante, proveeré una definición más extensa de la palabra hipertextualidad y la relación que tiene con este trabajo de investigación.

A lo largo del presente trabajo de investigación, compararé el uso del melodrama, la relación de correspondencia, el discurso lúdico, la diégesis, la carnavalización, la parodia y la sátira, entre otros aspectos, como parte del proceso de investigación de ambas novelas.

CAPÍTULO I: LOS MEDIOS MASIVOS Y LA CIUDAD COMO COMUNIDAD IMAGINADA: DE PUIG A VARGAS LLOSA A RONCAGLIOLO

Este primer capítulo se enfoca en los medios masivos de comunicación y su relación con la literatura. Para ello, sustentaré mis postulados usando como base teórica a Martín-Barbero, Benedict Anderson y Ángel Rama, los mismos que intentan explicarnos, desde sus perspectivas, respecto al orden social, las naciones, los medios, la comunidad imaginada y como los artefactos culturales, las fronteras, las naciones, son una suerte de mecanismos de control vertical (de arriba abajo) que hacen prevalecer el orden y el poder de turno.

Desde los inicios del siglo XX, los medios masivos han ejercido un impacto considerable en las naciones sudamericanas y su literatura, teniendo una presencia que incluso llegó a modificar los hábitos de las personas y los formatos de la novela. Como podremos observar, el radioteatro (formato bajo el cual relata Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*) nos acerca al fenómeno popular de la radio como un medio masivo que cautivó a toda Sudamérica, en especial a México, Cuba y Argentina. El radioteatro o la telenovela no solo están presentes en la narrativa de Vargas Llosa y Roncagliolo, sino en otros autores latinoamericanos, como Manuel Puig.

Uno de los puntos de partida de este trabajo que sirven para establecer el vínculo literatura-medios masivos es el de las novelas *La traición de Rita Hayworth* (1991) y

Boquitas pintadas (1996), ambas de Manuel Puig. Aquí, el radioteatro y el cine cobran una presencia vital. González Echevarría nos ha prevenido ya de las “obsesiones” de Puig por los medios masivos, especialmente el cine (113). Puig particularmente tiene interés en narrar el efecto cautivador del cine en las masas y la forma en que éste puede incidir en la literatura. Quisiera enfocarme rápidamente en una de estas dos novelas, *Boquitas pintadas*, la cual también se acerca a lo popular y a la comunicación de masas por medio de una suerte de folletos simples o “entregas”. En la narrativa de Puig se observa que los personajes femeninos interactúan mientras escuchan radioteatro.

El desarrollo nacional y la inserción en la era de la “modernidad” en los años treinta coincide con los inicios de la radio en la Argentina. En muchos países, las películas y la radio otorgaban a las personas de diferentes latitudes y provincias el sentido de nación y modernidad, al igual que las cadenas de tiendas con productos importados. En este sentido, quiero traer a colación el concepto de “naciones modernas” de Martín Barbero (*The Processes* 351) en el que sostiene que la modernidad de una nación implica de un mercado nacional y que para desarrollarse debe adaptarse a un mercado internacional. Precisamente el cine, la radio y las tiendas comerciales, tienen películas, televisivos, ropa, calzado electrodomésticos, etc., todos ellos adquiridos por empresarios nacionales en el mercado internacional.

La Argentina fue pionera del radioteatro en Sudamérica por lo que no sorprende que las amas de casa de diferentes lugares y clases sociales (en la vida real y en la novela de Puig) hayan compartido diariamente elementos culturales comunes: uno de ellos era escuchar programas radiales que eran transmitidos a nivel nacional. Sin embargo, para

que los países y sus habitantes sean parte del mundo moderno y definan su identidad tienen que asimilar la forma de vida de países hegemónicos: las formas de hablar, los gestos muy similares y el ritmo de vida, que giran alrededor de un lugar o centro de influencia desde el cual se centraliza todo (Martín Barbero, *The Processes* 354-55). En Sudamérica esta centralización tiene a las capitales como el eje de sus países y los medios de comunicación masivos sirven para que las personas hablen y se comporten de cierta manera. El cine y la radio señalan los modelos y las formas “apropiadas” de vestirse, comportarse y comunicarse; por tanto, los medios afectan y modifican el *modus vivendi* de los individuos, quienes actúan de una manera uniforme en el intento de formar parte de una sociedad “moderna.”

En *Boquitas pintadas*, Puig nos brinda indicios que permiten comprender que la radio en décadas anteriores fue mucho más que un simple receptor de ondas. En ciertos pasajes de la novela observamos la inmensa atención que los radioyentes prestaban a las emisoras: “Pancho volvió a su casa. En la habitación de su madre todos agrupados escuchaban por radio a un cantor de tangos” (74). Como podemos observar, escuchar la radio genera una gran expectativa por parte de los oyentes y es el centro de atención en el hogar puesto que el aparato receptor era una novedad y símbolo de status. El tema de la radionovela y el cine en es asimismo motivo de conversación entre personajes como Celina y Nené y cobra una relevancia que definitivamente la radio ya no tiene porque hoy los medios masivos son de fácil acceso:

- ¿No escuchás ninguna novela a la tarde?
- No, ¿hay alguna linda?
- ¡Divina! a las cinco ¿no la escuchás?

— No, nunca.—Nené recordó que su amiga siempre había descubierto antes que ella cuáles eran la mejor película, la mejor actriz, el mejor galán, la mejor radionovela, ¿por qué se dejaba siempre ganar? (181)

Sin duda, tener acceso a información y conocimiento sobre películas, radionovela y afamados galanes representaba un símbolo de modernidad que las amas de casa en Argentina (y Sudamérica, en general) no escatimaban en usar para hacer alarde de estar al día. La radionovela era escuchada con devoción y, tanto al inicio como al final del capítulo, las radioemisoras pasaban anuncios comerciales:

El relator se despidió de los oyentes hasta el día siguiente, después de interrumpir la escena llenas de violentas amenazas entre Marie y su esposo. Siguió la cortina musical y por último otro elogio conjunto a la pasta dentífrica y al jabón ya aludidos. (*Boquitas* 189)

En la Argentina la radio no fue considerada un elemento “cultural” sino hasta 1947, época en la que Juan Perón la reconoció al mismo nivel de las otras formas literarias y ello representó la fusión entre el teatro y la radio, vale decir, la unión de lo culto con lo popular (Martín-Barbero, *The Processes* 366). La actitud de Perón refleja una decisión que pudiera ser considerada democrática pues otorgó el mismo carácter de validez a un medio que no gozaba del prestigio del teatro o la literatura. Desde otra perspectiva puede percibirse como una medida populista para ejercer el control social pues con el crecimiento de la urbe por las migraciones de las provincias a la capital, las masas necesitaban entretenimiento y también (inconscientemente) que la radio (su medio preferido) fuera validado y aceptado. El populismo es una de las maneras por medio de las cuales un estado puede legitimarse, al abrazar y adoptar como suyas las aspiraciones de la población (Martín-Barbero, *The Processes* 356).

En Sudamérica los medios de comunicación tienen a la familia como “unidad básica de audiencia” y por ello la industria televisiva y las masas pactan tácitamente contenidos de acuerdo a la demanda popular. El melodrama es un elemento de oposición cultural (lo culto representaba a la burguesía) que valida el deleite de una narrativa en la que se deja de lado la erudición (Martín-Barbero, *De los medios* 10). La literatura y el teatro suelen presentar tramas, múltiples voces narrativas, figuras literaria, puestas en escena y simbolismos que no siempre son entendidos por aquellos que no tienen conocimiento previo de lo “culto.” Por consiguiente, la narrativa melodramática surge como una posibilidad para que el ciudadano “común” disfrute de un arte popular que no requiere mayor instrucción.² El cine, la radio y la música nacieron populares precisamente porque las personas iletradas tenían fácil acceso a ellos (Martín-Barbero, *The Processes* 371). Los medios masivos de comunicación gozaron rápidamente del fervor popular y esa atención fue percibida (y quizás anhelada) por los escritores del siglo XX que empezaron a incorporar esos elementos para beneficio propio.

Con sus dramatizaciones exageradas, la telenovela no siempre es valorada al mismo nivel que la novela o el teatro, considerados como artes de las élites. Como fenómeno y baluarte de los medios masivos es un elemento que Roncagliolo incorpora en su narrativa, sabedor del poder que ejerce en las masas y los lectores. En la actualidad, las

² Para entender un programa de radioteatro o una telenovela sólo se requiere prestar un mínimo de atención. Allí, a mi entender, radica su éxito en la audiencia. Un ejemplo digno de notar es la radionovela cubana “El derecho de nacer.” Escrita por Félix B. Gaiet y estrenada en 1948 en Cuba, tuvo un éxito tan rotundo que con el pasar de los años tendría varias versiones en Sudamérica (incluso en portugués) y se filmaron dos adaptaciones para el cine.

telenovelas funcionan como elementos culturales y globales de resignificación a partir de una fórmula poderosa: divertir y, asimismo, el entretenimiento provee a la región cierto alivio de carácter emocional pues generalmente padece de problemas socioeconómicos (Benavides 5). Igualmente considero que Mario Vargas Llosa le otorgó importancia a los medios masivos al incorporar el radioteatro en *La tía Julia y el escribidor* por las mismas razones que Santiago Roncagliolo: al “descubrir” el poder cautivador que tenían la radio y la televisión.

Roncagliolo ha escrito su novela ambientada precisamente en los Estados Unidos y en ella nos muestra la premura del productor por avanzar los guiones que seducirán a los miles de televidentes de alguna televisora hispana.³ De este modo, el autor rescata ese fervor popular real por la telenovela en español y a partir de allí crea una historia.

Según Rowe y Schelling, el poder que ejerce la televisión llevó a García Márquez a manifestar públicamente en una ocasión que le gustaría escribir una telenovela (Benavides 10-11) y, como veremos en esta investigación, no es el único autor que sucumbió a esa tentación. Puig, Vargas Llosa y Roncagliolo entienden que la literatura y lo popular pueden fusionarse, pero para ello se requiere un amplio conocimiento sobre el funcionamiento del melodrama. Los autores que menciono han estado expuestos a la presencia del radioteatro o la telenovela y en más de una ocasión han escrito guiones. Existen varias razones por las cuales pueden haber incorporado el melodrama en sus novelas: la innegable influencia de los medios masivos de comunicación y el anhelo de

³ En1994, la cadena Univisión, fundada en 1961, poseía en E.E.U.U. el 65 por ciento de la audiencia hispana. En la actualidad, ha aumentado al 92 por ciento con lo que se convierte en las cadena televisiva con más influencia del mundo hispano (Markert 41).

entretener a su público. Si se le añade calidad narrativa a un texto que ya tiene melodrama, entonces puede producirse una obra que va a satisfacer a la editorial, al autor y, por último, al lector.

En *La tía Julia y el escribidor*, Lima es la ciudad capital que representa a la nación moderna. Es una ciudad letrada y ordenada como muchas de las que fueron creadas en Latinoamérica, en las cuales se perciben esferas sociales jerárquicas y de poder (Rama 19). Con esto, Rama se refiere estrictamente a tres instituciones que “brindan” orden en una ciudad: la Iglesia, el Ejército y la Administración, y es a partir de esos poderes que se va construyendo una ciudad asignando las propiedades por orden de estatus social. Las ciudades en Latinoamérica fueron construidas en forma de damero lo cual implica en términos urbanísticos crear manzanas (cuadras) y diseñar las calles de una ciudad de manera rectilínea (Rama 20). El barrio Miraflorino, donde creció Vargas Llosa, tiene tal diseño: en el parque central se halla la iglesia que colinda con la oficina municipal. Asimismo, el Centro Histórico de Lima es justamente conocido como el Damero de Pizarro. En la plaza se encuentran la Catedral, la Municipalidad y el Palacio de Gobierno. Esta configuración se repite en otras ciudades importantes como Cuzco o Arequipa; la disposición es similar: las ciudades son concéntricas a las instituciones que rigen y “ordenan” a la población. En su narrativa, Vargas Llosa describe ese orden indirectamente; ya sea en “Día domingo” o en *conversación en la catedral*, observamos que Lima es una ciudad moderna vista desde la perspectiva de Rama.

Gracias a sus visos de modernidad, la capital del Perú se conecta con el mundo a través de sus autos, cines, medios de transporte e influencia de culturas extranjeras y

medios masivos de comunicación. El conglomerado de calles, barrios, ciudades, radiodifusoras y gente no hace sino transportarnos a la noción de “comunidad imaginada,” una nación que comparte un lenguaje, en una sociedad organizada, en un tiempo determinado y que se rige bajo una jerarquía casi divina que regula a los seres comunes (Anderson 36). En la Europa del siglo XVII, la novela y el periódico fueron la estructura básica para representar una nación o “comunidad imaginada” (Anderson 25). La nación, la nacionalidad y el nacionalismo son “artefectos” o “productos culturales” que deben estudiarse con base histórica para entender cómo surgieron y se transformaron desde su aparición a finales del siglo XVIII (Anderson 5). Indudablemente, los medios masivos son parte de ese “artefacto” o “aparato cultural” porque contribuyen a construir el concepto de nación en los radioyentes como en los televidentes.⁴

En la narrativa de Vargas Llosa se observa varios universos tan diametralmente opuestos que hasta pareciera que habláramos de países diferentes. El segundo capítulo de *La tía Julia y el escribidor* nos habla de una primavera soleada, llena de flores hermosas y perfumadas que rodean una residencia inmensa en el lujoso barrio de San Isidro. Desde esa bella mansión, el doctor de Quinteros observaba “la limpieza del cielo, la alegría de las flores, y sintió esa sensación bienhechora que dan ocho horas de sueño reparador y la conciencia tranquila” (33). Justamente cuando hemos aprendido que Lima es una ciudad moderna, pulcra y habitada por gente de alcurnia, el cuarto capítulo narra la vida nada

⁴ En la segunda mitad del siglo XX, observamos que en la gran mayoría de los países sudamericanos las radioemisoras y los canales de televisión pasaban las himnos nacionales al medio día o al finalizar la programación. Es importante mencionar que los gobiernos de turno ejercían esta norma mediante leyes que estipulaban multas a los que medios que no acataran el cumplimiento de la ley.

azarosa del policía Lituma⁵ y su rutina en un peligroso barrio en donde habitan las clases menos favorecidas:

Puerto Nuevo era el terror de los guardias y detectives del Callao porque en su laberinto de casuchas de tablones, latas, calaminas y adobes, sólo una ínfima parte de sus pobladores se ganaba el pan como portuarios o pescadores. La mayoría eran vagos, ladrones, borrachos, pichicateros, macrós y maricas. (82)

Los barrios de San Isidro y el Callao aparentan ser dos cosmos distintos; sin embargo, son parte de una nación que, como cualquier otra, se percibe como una comunidad imaginada. Los habitantes de ambos lugares son peruanos y comparten elementos culturales comunes: el idioma, el sentido de nación, etc. Lo irónico es (y la narrativa de Vargas Llosa lo confirma) que existe una distancia imaginaria sideral entre los habitantes de una y otra ciudad y quizás nunca lleguen a entablar una conversación aunque estén separados por tan sólo diecinueve kilómetros de distancia.

A pesar de que los miembros de la más pequeña de las naciones quizás nunca llegarán a conocerse ni a escuchar a otras personas de su comunidad, existe un sentimiento de relación entre todos esos individuos (Anderson 7). Este es justamente el caso tanto en el universo de *La tía Julia y el escribidor* como en *Óscar y las mujeres* porque, en apariencia, los individuos son parte de una nación pero viven ajenos los unos de los otros.

Considero que el concepto de “comunidad imaginada” puede también enlazarse con Miami (lugar donde ocurre la novela de Roncagliolo), la ciudad cosmopolita en la que se respira el Spanglish y meca estadounidense de la producción de telenovelas. En la

⁵ Lituma es uno de los personajes más famosos de Vargas Llosa y aparece en muchas de sus obras: *Lituma en los Andes* (1993), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), por citar solo dos.

novela de Roncagliolo, el personaje Marco Aurelio Pesantes “vivía en Star Island, una isla a cinco kilómetros del Downtown y a años luz de la clase media, de modo que ninguna vereda, acera o camino peatonal accedían a ella” (31). Justamente Colifatto pertenece a esa clase media a la que se alude en la descripción de Star Island. Su departamento está lleno de goteras y tiene que convivir con el “problema” de la clase media: tener vecinos al lado.

Hay un aspecto muy importante en los guiones de Colifatto que puede contrastarse con las telenovelas tradicionales en las que se mostraba el rol pasivo de las mujeres. En la actualidad, los *Talk Shows* y documentales en Univisión muestran a una mujer latina que reta el rol patriarcal de las telenovelas y se muestra más expedita en cuanto a su toma de decisiones (Markert 41). Precisamente, los personajes femeninos en Roncagliolo rompen los estereotipos de la mujer abnegada. Contrario a estos, son de armas tomar y prácticamente aterrorizan a los hombres. Óscar no puede lidiar con su novia, con la vecina que desea acercársele agresivamente y mucho menos con la esposa de su jefe, la cual lo trata mal. Pero Colifatto no es el único que padece ante las mujeres, pues Pesantes, carece de voluntad frente a su esposa y se siente acorralado por su ex esposa y sus exageradas exigencias de manutención.

Es un hecho manifiesto que los medios masivos sirven como un agente de socialización y contribuyen a que las personas puedan construir su identidad. Si tenemos en cuenta la influencia de la televisión (y las telenovelas) en el público, entonces podemos explicar las actitudes y roles que asumen las personas. En el caso de nuestros personajes femeninos “reales” en las novelas de esta tesis, observamos que Julia (esposa

del personaje Varguitas) y Natalia (la novia de Colifatto) son personas que no pueden controlar su temperamento. Tanto Vargas Llosa como Roncagliolo crean personajes femeninos con carácter fuerte que desafían el arquetipo de las novelas tradicionales. Julia y Natalia forman parte de las historias principales y contrastan con los personajes de las radionovelas o telenovelas que son mujeres oprimidas que padecen bajo el implacable trato de sus hombres.

Incluso en la novela *Boquitas pintadas* también podemos observar a un personaje “real”⁶ como Josefa Antonia o Rabadilla, que se enfrenta a su hombre y al no tolerar el maltrato, la infidelidad y el abandono a su hijo, decide poner fin a la humillante situación y mata al suboficial Páez, asestándole cuchilladas. En cambio, los personajes femeninos en los radioteatros o en las telenovelas que acompañan a las narraciones principales, son mujeres pasivas y sufridas que lo aguantan todo.

En *La tía Julia y el escribidor*, Pedro Camacho crea un personaje llamado Zoila que recuerda el arquetipo de la mujer dócil. Ella es “una esposa diligente, ahorrativa y empeñosamente dispuesta a acatar los principios (que algunos llamarían excentricidades) de su marido” (183-184). En contraposición, en el relato principal, Julia cuestiona y reta al personaje central, Marito, ante los celos de este:

Tú no puedes prohibirme nada, ni siquiera en broma, por la sencilla razón que no eres nada mío. No eres mi marido, no eres mi novio, no eres mi amante. Este juegucito de cogernos de la mano, de besarnos en el cine, no es serio, y sobre todo, no te da derechos sobre mí. Tienes que meterte eso en la cabeza, hijito.
(203)

⁶ El término “real” lo uso para referirme a los personajes que forman parte de los relatos principales en ambas novelas. Los personajes secundarios son “ficticios” porque forman partes de los guiones de radioteatro y telenovela.

Marito padece cuando Julia afirma (medio en serio, medio en broma) que ha venido a Lima a conseguir un marido y que él es, no solamente su sobrino, sino un niño.

En *Óscar y las mujeres*, no bien empieza el primer guión de la telenovela, notamos la pasividad de María de la Piedad que es “la viva imagen de la pureza y la dulzura, una amiga de los geranios y las margaritas” (14) y mientras ella se ducha en un río, un militar llamado Gustavo Adolfo Mejía Salvatierra la observa y le dice: “¿Estás buscando tu ropa? Si quieres te la alcanzo” (*Ibíd*). María de la Piedad es una mujer recatada y una humilde campesina que solamente atinará a decir: “¿Quién es usted y por qué me está mirando? Váyase de aquí, canalla” (15). Es aquí donde se nos presenta el esquema de una novela tradicional con un hombre que ejerce un rol patriarcal y de galán atrevido que observa desnuda a una mujer desnuda y esto para la teleaudiencia significa deleite porque celebra el “brío” de actor principal, algo que no ocurriría en un contexto real.

El contraste es inmenso si comparamos las frases de Natalia para reprochar a Óscar porque encuentra un preservativo usado en el departamento de ambos, ella no tiene reparos en acusarlo de “hijo de puta” (15) o llamarlo “grandísimo cabrón” (16) mientras le increpa mostrándole el preservativo ante la pasividad de Colifatto que no dice absolutamente nada porque se encuentra en una suerte de escribiendo la historia entre Gustavo Adolfo y María de la Piedad.

Considero intencional la contraposición que hacen tanto Vargas Llosa como Roncagliolo entre los personajes femeninos “reales” que son parte de las historias principales frente a los personajes “ficcional” pasivos que surgen de las mentes de

Camacho y Colifatto. Sin embargo, mientras ambas novelas discurren, los personajes pasivos de los guiones también se irán rebelando y pasarán de ser mujeres pasivas a convertirse en féminas leoninas, corajudas e incluso violentas.

Desde la creación de la radio, hemos visto cambios significativos en la sociedad, en los roles y estereotipos de las mujeres e incluso en el campo de la política. Como fuente de entretenimiento y de información, la radio despertó sentimientos y anhelos en los individuos y, por ello, la mujer argentina de 1920 y 1930 encontró en la radio una actividad solitaria, pero de alguna manera pudo sentir que levantaba su estatus en la sociedad. El advenimiento de la radio y los medios de comunicación masivos trajeron visos de modernidad y coincidió con el ingreso de las mujeres en el campo profesional (Claxton 128). Este mismo concepto de Claxton es aplicable a la mujer peruana en Lima en los años sesenta (la época de la tía Julia) o a la mujer en la actualidad. La historia nos indica que antes las mujeres no podían ejercer el derecho al voto en muchos países de Sudamérica, pero eso cambió entre los años 1929 y 1949, como cambiaron también los derechos laborales de la mujer y su posterior inserción en el campo profesional y político.

Con el transcurrir de las décadas, las mujeres empezaron a tomar roles importantísimos en la sociedad y sus naciones. Isabel Perón fue presidenta de la Argentina entre 1974-1976, y, como ella, hubo otras mujeres que lideraron sus naciones: Lida Gueiler Tejada, presidenta de Bolivia en 1979 o Violeta Chamarro, elegida presidenta de Nicaragua en 1990, tras derrotar a Daniel Ortega y al Sandinismo. Actualmente puede observarse en países como Chile y la Argentina una importante presencia política de presidentas como Michelle Bachelet y Christina Fernández de

Kirchner que derrumbaron los marcados estereotipos políticos de ambas naciones del sur. Es de fácil recordación que en Chile y la Argentina, el militarismo de Pinochet, Videla y Galtieri representaron un símbolo de patriarcado, prepotencia y represión durante los años 70 y 80.

De manera humorística y novelada, Vargas Llosa y Roncagliolo no solamente recrean la realidad y al mismo tiempo nos alertan que los roles sociales de la mujer no son aquellos que estaban sujetos a la cultura patriarcal y nos muestran cómo los medios han desempeñado un rol indirecto en las conductas de las mujeres, al tiempo que nos describen los estereotipos del hombre retrógrado que, regido por sus temores e inseguridades, termina convirtiéndose en un tirano en su propio hogar.

En nuestras novelas existen diversos escenarios en los que percibimos esferas de poder y control: ora en las historias de Camacho, ora en las historias de Colifatto, siempre hay autoridades y poder, gente que somete y gente sometida, y en ese sentido, el universo de Vargas Llosa siempre exhibe a militares, curas, políticos, gente rica y a hombres, que son quienes ejercen el poder sobre gente humilde y/o sobre mujeres indefensas que no pueden escapar del control social. El universo de Roncagliolo no es diferente, pues los individuos son presas de un control hegemónico: el capitalismo en su más pura expresión porque observamos seres aprisionados bajo el subliminal poder del consumismo que imponen los medios de comunicación. Las personas hacen lo imposible por satisfacer “necesidades” a nivel profesional, físico, afectivo y emocional. Se recurre a lo irracional y lo impensado: trabajar sin dormir, comprar una casa lujosa que apenas se puede pagar, comprar sexo, costosísimas cirugías plásticas que ofrecen una segunda juventud, comprar

tres seguros médicos en busca de la salud permanente. Colifatto –al igual que su jefe Aurelio Pesantes– anhela habitar en un mundo moderno construido a su medida, es decir, de manera personalizada y es un personaje que corresponde a una era totalmente alejada de los años cincuenta en la que la disciplina era norma y salirse de la regla representaba lo negativo. Colifatto asemeja ser –sin saberlo ni intuirlo– un habitante de *La era del vacío* (Lipovetsky 1986) pues es la antítesis de un ser sociable disciplinar y se inclina por la satisfacción de sus sentidos.

Según Lipovetsky (6), negativamente, el proceso de personalización representa la fractura de la socialización disciplinaria; positivamente, corresponde a la creación de una sociedad flexible establecida en la información y en la estimulación de las necesidades, el sexo y la exaltación de los “factores humanos,” en el culto a lo natural, a la cordialidad y al sentido del humor. En este sentido, a medida que el lector ahonda en *Óscar y las mujeres*, se dará cuenta que el personaje central solamente existe para poder satisfacer las necesidades que él considera importantes y que carece de un sentido de conexión con el mundo exterior, lo cual hace que sea irresponsable e insensible con los demás y es por eso que ha fracasado en sus relaciones de pareja y como padre.

La narrativa contemporánea es significativamente diferente a la novela del Siglo XVIII o XIX justamente por la presencia de los medios masivos de comunicación. Tomemos como referencia cualquier novela del siglo XVIII o XIX, digamos, *La educación sentimental* de Flaubert o *Ana Karenina* de Tolstoi; en ellas podemos ver que los pasatiempos son: juegos de póker, paseos por el campo, música ejecutada por instrumentos o leer algún periódico. Pero todos esos pasatiempos son secundarios y no

muy relevantes en las vidas de las personas. En las novelas como las de Puig, Vargas Llosa y Roncagliolo, el cine, la radio y la televisión son entretenimiento por excelencia y están, no solamente presentes en la novela, sino que modifican el formato narrativo e incluso son parte del hilo narrativo-temático, convirtiéndose así en verdaderos actantes de la ficción.

Considero elemental mencionar que Puig es quien nos da señales fundamentales para comprender la importante conexión entre la narrativa y los medios masivos de comunicación porque él incorpora el cine y la radio no solamente en *Boquitas pintadas* sino en otras obras que son dignas de destacar. *La traición de Rita Hayworth*, una de sus novelas más representativas, narra la vida en un pequeño pueblo en los cuales existen la traición, el hurto, el chisme y con mayor atractivo, el cine. En la novela, un niño de nombre Toto llena su soledad y sus momentos de cólera embelesado con el glamour de Hollywood. Observamos también la interacción entre el personaje principal, su madre y sus amigos en un pueblo rural en la provincia de Buenos Aires. En el universo de Toto y su pueblo, el cine es más relevante que cualquier juego de cartas o cenas transcurridas en el universo Ana Karenina, porque el cine cautiva, entretiene y enseña a las masas a cómo portarse, vestirse y expresarse.

Boquitas pintadas al igual que *La traición de Rita Hayworth*, son muestra evidente de la presencia de los medios masivos de comunicación en la narrativa y viceversa. *Boquitas pintadas* narra la historia del joven Juan Carlos Etchepare y su disipada vida de *dandy*. Ambientada en la década de los cuarenta e inicialmente titulada *Folletín* tiene un elemento particular: el radioteatro presente a lo largo de ella. En

Boquitas pintadas puede observarse a las mujeres escuchando “frívolamente” el radioteatro, pero también las aspiraciones y el deseo de la movilidad social: casarse, irse a Buenos Aires, conseguir un buen trabajo, una casa y pertenecer a un club social. Asimismo, *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig alcanzó también un éxito fenomenal; llevada innumerables veces al escenario, se convierte en película y, además de recibir importantes nominaciones en los Óscar de 1986 (Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión), obtiene a nivel internacional los premios de: Mejor Actor (William Hurt), en Cannes (1985) y en los Óscar de 1986, así como el Independent Spirit Award (1986) como Mejor Película Extranjera.

El universo del siglo XX y XXI es aquel donde predomina el cine, la radio y la televisión que se insertan en la literatura y lo visual y lo sonoro reclaman un espacio y de manera innegable los novelistas han tenido que absorber e incorporar esos formatos haciendo que la literatura sea cada vez menos lineal y más polifónica.⁷

A partir del siglo XX, con el auge de los medios masivos, el formato de las novelas, e incluso ciertos aspectos estéticos, han cambiado. Cada escena descriptiva de un edificio, una casa, un departamento, una pareja en un restaurante, o un hombre en soledad, tienen mucho movimiento. En el interior de un texto actual encontramos música, dibujos, gráficos, cine, radio, televisión, teatro, caligramas y textos de otros autores. Si observamos una obra como *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, veremos que contiene múltiples voces narrativas, material visual y muchísimas citas textuales e

⁷ Aunque en este trabajo se plantea que la literatura moderna existe bastante polifonía, ello no significa que esta sea una exclusividad del siglo XX o XXI pues sabemos que Tolstoi y Cervantes o Rabelais tienen discursos muy polifónicos en sus narrativas.

intertextuales de poetas griegos, romanos y hasta modernos como Pío Baroja, Octavio Paz, Carlos Fuentes o Elena Poniatowska.

En conclusión, los siglos XX y XXI marcan el periodo de una literatura diferente que incorpora elementos populares de los medios masivos de comunicación y es por ello que la novelística de Puig es considerada *pop*. Las novelas de Vargas Llosa y Roncagliolo no tienen ese rótulo de “popular,” pero en sus textos se hace manifiesta la irrefutable presencia de lo popular (el radioteatro y la telenovela) y por tanto tienen ese aura de producto masivo. Por medio de un lenguaje descriptivo, escueto y teniendo como epicentro al género melodramático, nuestros autores buscaron justamente esa mediación entre lo culto y lo popular, lográndolo con creces.

CAPÍTULO II: RELATO, TÉCNICAS NARRATIVAS Y BIOGRAFÍA

El segundo capítulo se enfoca en la diégesis de ambas novelas y también en analizar ciertos aspectos formales de los textos, para lo cual me basaré en el crítico Gérard Genette. Además es fundamental explicar brevemente qué es la focalización de los relatos, es decir, el modo en que las historias están relatadas y qué se precisa de un agente para ir narrando los acontecimientos.

En un texto percibimos *a priori* una historia (serie de sucesos), un relato (una historia presentada de cierto modo) y la narración que no es otra cosa que el texto narrado por un agente que es el narrador y que puede tener diferentes tipos de focalización: es externa, cuando el agente narrador no es, al menos en ese instante, ni un actor ni un personaje e interna cuando el agente tiene un ángulo de visión y está incluido en la historia (Rimmon-Kenan 74-82). Basados en el enunciado anterior, podemos afirmar que en *La tía Julia y el escribidor* Varguitas es un focalizador interno ya que se presenta como un narrador-protagonista y cuenta los hechos en primera persona: “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores” (15). Notemos en primera instancia al narrador contándonos sobre su juventud bajo la tutela de los abuelos y como simbolismo lo que representa el color blanco: la quietud, la inocencia y la transparencia de la vida de Varguitas en aquellos años. Por otro lado, Camacho va relatando las historias sin ser

protagonista, pues son sus radioteatros los que cobran importancia y, mientras estos relatos ocurren, él no forma parte de la historia y por ello es un focalizador externo que no tiene ningún ángulo de visión respecto a la narración principal ni a los hechos que le ocurren a Varguitas.

En *Óscar y las mujeres* nos hallamos ante un narrador focalizado externo, un narrador omnisciente que, en tercera persona, relata la vida de Óscar Colifatto, un guionista que escribe telenovelas sin tener a alguien que le haga sombra porque, a diferencia de Varguitas, carece de un colega como Pedro Camacho que le advierta indirectamente que, para escribir de manera productiva, se debe poseer un rigor titánico. El escritor de telenovelas encuentra en sus propios guiones (una suerte de hipertextos Genette, *Palimpsestos* 14-15⁸ que acompañan a la narración principal) y en su vida misma, a sus más certeros enemigos. Su entorno le sirve como fuente de inspiración. Mientras Varguitas se alimenta del vigor compulsivo de Pedro Camacho para animarse a escribir y hasta enamorar a la tía Julia, Óscar Colifatto se debate en su imposibilidad de amar a Natalia y escribir un guión decoroso para recibir sus honorarios y así alimentar sus manías y obsesiones: comprar cajas de hisopos, pagar tres seguros médicos y adquirir candados para su puerta (candados que siempre abre y cierra en el mismo orden).

⁸ Según Genette, el hipertexto es “toda relación que existe entre un texto B (que llamaré hipertexto) y un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” Para Genette, *La Eneida* y el *Ulises* son hipertextos de un hipotexto anterior: *La Odisea*. En esta investigación sustentaré que *Óscar y las mujeres* es una suerte de hipertexto de un hipotexto anterior: *La tía Julia y el escribidor*.

En *Óscar y las mujeres* la narración principal en tercera persona a veces se interrumpe dando paso al guión de Colifatto y en otros párrafos es la novia del guionista quien “interrumpe” la obra creativa del personaje central:

Dio un sorbo a su enorme taza de café, que lucía la leyenda GENIO TRABAJANDO. Volvió a leer [Colifatto] lo que había escrito en la pantalla, en pulcra letra Courier New a doble espacio y con márgenes equivalentes. Trató de concentrarse y encontrar una continuación: *la cólera se agolpa en su corazón, y con el rostro encendido por el enfado, le dice...*
¿Me estás escuchando, montón de mierda mentirosa? (15)

Pareciera que las narraciones fragmentadas y capítulos intercalados en las novelas comentadas fueran relatos inconexos, pero no son y esto explicarse mediante el concepto de transtextualidad que establece Genette (*Palimpsestos* 9-10)⁹ que nos ayuda a vislumbrar cómo los capítulos o relatos “separados” de Vargas Llosa y Roncagliolo son convergentes, es decir, buscan una unidad a partir de varios componentes. Los textos “separados” los conforman la narración de Varguitas y los radioteatros de Camacho y a los guiones melodramáticos de Colifatto que van “interrumpiendo” la vida real del guionista. Siguiendo los conceptos narratológicos de Genette en *Palimpsestos*, se puede entender y explicar la presencia de las narraciones secundarias junto a las narraciones principales y al mismo tiempo comprender por qué son necesarios y trascendentes dentro de la obra y cómo completan el universo total de la novela.

Un texto tiene la capacidad de evadirse y encontrarse con otros elementos generando otros textos y precisamente a partir de la “trascendencia del texto” planteada por Genette, podremos arribar a una primera hipótesis: existen capítulos en *La tía Julia y el escritor* en la que se narran historias secundarias que no tienen relación con el

⁹ Para Genette, la transtextualidad o la trascendencia del texto es la relación que tiene un texto con otros, ya sea de manera manifiesta (abiertamente) o no con otro texto.

protagonista principal. Sin embargo, son trascendentes porque forman parte del universo narrativo total de la novela y porque en algún momento los textos se “encuentran” unos a otros.

La novela consta de veinte capítulos, once de los cuales (los capítulos impares) son narrados por Varguitas y los otros nueve (capítulos pares) por Camacho. Los relatos secundarios de Camacho son importantes también porque afectan el tiempo (tiempo real para leer el texto) y tempo¹⁰ (tiempo interno o acción narrativa) de la novela permitiendo que el relato de Varguitas pueda evadirse para dar paso a otros relatos.

Una segunda hipótesis es que sin esos textos secundarios (los nueve capítulos pares) que se evaden de la narración principal, la novela de Vargas Llosa dejaría de ser tal para convertirse en una novela corta con meras anécdotas sobre las peripecias de Varguitas para germinar como escritor. Los relatos secundarios con sus melodramas, disparates, tragedias e historias escabrosas, sirven como un gran balance pues no solamente entretienen al lector por el lenguaje barroco con el que se narran las historias (algunas muy macabras), sino que lo mantiene en suspenso acerca del romance entre Varguitas y su tía.

En el primer capítulo, el narrador Varguitas nos confiesa y anticipa lo que será el eje de su historia:

En ese tiempo remoto yo era muy joven y vivía con mis abuelos y vivía en la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho creo, resignado a ganarme la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera

¹⁰ El tiempo narrativo de una novela (que corresponde al tiempo real que le permite al lector leer el texto) y el tempo (o tiempo interno de la novela que puede durar días o meses) casi nunca coinciden. Obras como el *Ulises* de Joyce albergan cientos de páginas y exige tiempo leerla. Sin embargo, el tempo de la novela abarca apenas veinticuatro horas en Dublín.

gustado más llegar a ser escritor. Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de informaciones de Radio Central. (15)

A partir de esta introducción tan directa, quizás el lector puede asumir que la novela será una historia compacta y lineal sobre la vida del narrador, sus anhelos literarios, trabajo radial y sus posteriores afanes idílicos. Pero apenas concluye el primer capítulo, el lector se ve “transgredido” por un segundo capítulo cuyo estilo narrativo se diferencia del primer narrador; tanta diferencia entre los estilos narrativos puede hasta confundir a quien es novicio en la lectura crítica de textos:

Era UNA de esas soleadas mañanas de la primavera limeña en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas son más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto Quinteros —frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu— abrió los ojos y se despezó en su espaciosa residencia de San Isidro. (33)

Es incuestionable que, a partir de la aparente inconexión entre los capítulos y con dos narradores, el texto presenta mayor complejidad y diversos hilos narrativos. Por ello, se puede afirmar que existe en *La tía Julia y el escribidor* una suerte de caos que al final se revelará como todo lo contrario: una sólida estructura ordenada cuya intención es desafiar la capacidad analítica del lector, no sin antes llevarlo por los sinuosos senderos de historias disparatadas, hilarantes y crueles al mismo tiempo, las cuales parecen ofrecer un espíritu carnavalesco.

La novela *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa ejerce un rol liberador en el lector a través de la narración intradieгética¹¹ de Marito (o Varguitas) y emprende el tema central de la novela: la relación amorosa con la tía Julia, sus deseos de emanciparse de su

¹¹ Intradieгético o dieгético es un término que se refiere al relato principal; en este caso al relato de Varguitas.

familia y convertirse en escritor. El otro “narrador” metadieético es Pedro Camacho, personaje aparentemente secundario, pero inicialmente el *verdadero* escritor porque muestra una disciplina de hierro para crear historias de radioteatro.¹² En la vida “real” de Camacho y Varguitas, la radio tiene una presencia trascendental y su poder también los atrapa. Existe una relación inmediata entre el relato metadieético y el diegético de causalidad directa. El segundo relato explica al primero y, aunque exista una relación indirecta, es “purament *thématique*” pues entre dos relatos paralelos no hay ni continuidad de tipo espacial o temporal ni relación tácita entre los dos niveles de la historia (Genette, *Figures III* 244).

Analizando la narración de Varguitas y las historias de radionovela de Camacho, no hallamos ninguna relación directa, y el lector no puede descubrir a Pedro Camacho narrador, ya que en el primer capítulo apenas se le describe como un recién llegado de Bolivia que es escritor de radionovelas y también un ilustre desconocido, pues la tía Julia, que es de Bolivia, menciona que jamás escuchó hablar de él. Indirectamente, los relatos de Camacho tienen vínculo con la vida de Varguitas porque son parte de un mismo universo diegético hasta tal punto que en algún momento Varguitas y Julia conversan sobre los radioteatros y sobre el mismo Camacho. En el mundo “real” en el que habita Varguitas las personas perciben y comentan acerca de la existencia del escritor Camacho.

A medida que nos adentramos en el universo de *La tía Julia y el escritor*, observamos cómo se intercalan dos flujos de conciencia narrativos: el de Varguitas, que

¹² Metadieético se refiere al relato secundario, es decir, a los capítulos narrados por Pedro Camacho.

narra sus aventuras amorosas con la tía Julia y sus afanes literarios, y el de Pedro Camacho, jefe de radioteatros en Radio Central, que “escribe” nueve relatos y cuya vida se circunscribe a sentarse frente a una máquina de escribir. La narrativa estructurada de Vargas Llosa permite al narratario “descubrir” algunos aspectos desconocidos de los personajes, y si lee de forma acuciosa podrá entender que existen dos niveles narrativos en la novela y que un universo real y otro ficcional forman parte del universo de *La tía Julia y el escribidor*.¹³ *A posteriori*, el lector diligente devela la verdad por sí mismo: los personajes y relatos secundarios o subordinados a la vida de Varguitas existen apenas en la mente del ora lúcido ora paranoico Pedro Camacho, pudiendo advertir que hay dos narraciones paralelas e interpuestas y que el radioteatro “acompaña” al relato principal hasta que ambas narraciones confluyen en una sola: Camacho pierde lucidez mental y Varguitas se erige como escritor. El lector novicio, en cambio, entenderá que hay dos narradores conforme vaya leyendo más capítulos; esto se debe al ardid muy bien elaborado por Vargas Llosa que simplemente engaña al lector durante los nueve capítulos pares.

En la tragedia clásica se da la *anagnórisis* cuando un personaje llega a descubrir una verdad que no conocía hasta el momento en que es revelada por otros personajes o por sus acciones. Un personaje puede descubrir en él o en otros algo que desencadena un cambio en la trama de una historia. En la tragedia, es esencial que exista *anagnórisis* y

¹³ Este tipo de “descubrimiento” sobre ciertos aspectos de los personajes es un tanto similar a la “anagnórisis.” Me refiero a la definición aristotélica de “revelación” de un hecho que desconocemos. Inicialmente no se revela que Camacho es un narrador secundario y que las historias y personajes de los capítulos pares no son reales y sin embargo nos han acompañado durante todo el tiempo de la novela.

que confluya armoniosamente con la *peripeteia* que es el cambio repentino de circunstancias; el destino cambia y así una situación favorable puede tornarse nefasta con lo cual la tragedia se intensifica (Aristóteles 6). Un caso clásico de anagnórisis se da en el *Edipo Rey* de Sófocles en el cual se revela al final que Edipo se ha casado con su madre y además es un parricida. En el caso de *La tía Julia y el escribidor*, el lector debe darse cuenta por intuición que Camacho es el autor de las historias de los capítulos pares y que todos esos personajes desgraciados sólo existen en su mente. A partir del tercer capítulo la apariencia física, el comportamiento y el lenguaje barroco de Pedro Camacho van muy en sintonía con sus personajes. Es muy reveladora a este respecto la descripción que hace Varguitas de Camacho:

Tenía los desorbitados ojos fijos en el papel, tecleaba con dos dedos, se mordía la lengua. Llevaba el terno negro del primer día, no se había quitado el saco ni la corbatita de lazo y, al verlo así, absorto y atareado, con su cabellera y su atuendo de poeta decimonónico, rígido y grave, sentado frente a ese escritorio y esa máquina que le quedaban tan grandes y en esa cueva que les quedaba a los tres tan chica, tuve una sensación de algo entre lastimoso y cómico. (59)

Varguitas desde el inicio de la novela menciona su deseo de convertirse en escritor, su resignación a estudiar leyes y su trabajo en la radioemisora Radio Central, y seguidamente nos advierte de la presencia de la tía Julia que ha llegado de Bolivia. Todos estos datos son muy parecidos a la vida de Vargas Llosa quien en sus años de juventud se desempeñó como periodista en Radio Panamericana, escribe sus primeros cuentos y conoce a su tía (de nombre Julia), de quien se enamora.

Respecto a sus inicios en la literatura, Vargas Llosa afirma que:

Mi familia estaba persuadida de que debía ser abogado porque tenía un fuerte espíritu de contradicción y detestaba las matemáticas. Pero, consecuente con este espíritu de contradicción, cambié pronto las leyes por las humanidades. (*Historia secreta de una novela* 8)

Una vez más, vemos una “coincidencia” entre Varguitas y el joven Vargas Llosa, la cual crea un halo de verdad y mentira que atrapa al lector. La voz narrativa de Varguitas ofrece al lector la posibilidad de dilucidar que la literatura es ante todo realidad y ficción, palabras que inexorablemente nos hacen arribar a *La verdad de las mentiras*, el revelador ensayo de Vargas Llosa, publicado en 2002. Es imprescindible aclarar que Varguitas (personaje creado por el autor) no es ni podrá ser nunca Vargas Llosa. Aunque existan datos que pudieran considerarse autobiográficos o acercarse a un posible *alter ego*, ello no significa que la novela sea una biografía del escritor peruano porque, ante todo, nos encontramos frente a una narrativa ficcional. Por ello, el autor peruano afirma que “en efecto las novelas mienten—no pueden hacer otra cosa—pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es” (*La verdad de las mentiras* 16).

Entre la verdad y la mentira, como entre el bien y el mal, existe un hilo muy fino que Vargas Llosa ha sabido aprovechar inteligentemente, siempre jugando con su propio nombre y con un personaje ficticio que se le parece mucho. A veces es Marito, otras, es Varguitas. Además, la esposa de Varguitas se llama Julia, igual que la mujer de Vargas Llosa al momento de escribir la obra. Muchas veces el autor de *La tía Julia y el escribidor* ha señalado que no existen verdades exactas y que su intención no es narrar la realidad, aunque como muchos otros autores, quizás nunca llegará a convencer a sus lectores que lo que escribe es ficción:

¿Qué quiere decir que una novela *siempre miente*? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde —en apariencia, al menos— sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el

libro acusándolo de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, y que, sintiéndose inexactamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción. (*La verdad de las mentiras* 17)

Solamente un libro denominado autobiográfico pudiera estar repleto de verdades aparentemente absolutas aunque debe tomarse en cuenta que aún al escribir una autobiografía un autor corre el riesgo de confundirse en fechas, datos e incluso variar ciertos datos intencionalmente para aparecer más interesante, más justo o más canalla. Por ello, Vargas Llosa aclara que en literatura “no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo” (*Ibid*).

Hay algunos elementos necesarios para poder determinar si un texto es autobiográfico: “para que haya autobiografía [...] es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje (Lejeune 52). Aunque en apariencia muchos pasajes en *La tía Julia y el escribidor* coinciden con la vida de Vargas Llosa, el personaje central a veces es Mario y otras veces es Vargas; nunca se nos presenta como Mario Vargas Llosa o como el narrador absoluto del texto, ya que existen dos narradores: Vargas y Camacho. La presencia de Camacho de alguna manera anula la posibilidad de querer catalogar el texto como autobiográfico. Además, las fechas en la que Vargas narra no coinciden con la vida real del autor. El *tempo* de la novela ocurre entre 1958 y 1959 (el romance de Varguitas y su vida en la radio). En la vida real, entre 1958 y 1959 el autor se hallaba en Madrid. Otro dato importante es que el romance de Vargas Llosa y Julia Urquidi Illanes realmente ocurrió entre los años 1953 y 1954.

Según Smith, en la autobiografía, el lector o la lectora reconocen que existe poca fiabilidad y que esto es inevitable, pero igual suprimen ese discernimiento en un tenaz

esfuerzo por esperar una “verdad” de algún tipo (97). En tal sentido, se puede afirmar que en las biografías no existen verdades absolutas, pues la memoria no siempre puede retener todos los acontecimientos y lugares con precisión milimétrica. Es el lector el que asume que los acontecimientos ciertos son de algún modo fidedignos

Cuando analizamos la diégesis en Vargas Llosa, es primordial visualizar y entender la importancia de la segunda instancia narrativa (metadieética) y cómo alimenta a la narración principal (extradieética). Las historias de Camacho toman vigencia sobre la voz narradora de Varguitas. Una narrativa extradieética tiene a un narrador-autor, un diario íntimo, epístolas y la corriente de la conciencia “extrañamente” captada y transcrita por el narrador directamente del personaje (Genette, *Figures III* 240).

En un relato metadieético (segundo relato) hay una instancia intradieética y dentro de estas existen diversas variantes en cuanto a la narración: algún relato oral, una obra dentro de otra, un relato interior o un texto escrito (Genette, *Figures III* 241-242). Irrefutablemente, los relatos secundarios de Camacho y sus historias representan una obra dentro de la obra y a partir de su unión con los relatos de Varguitas se crea una atmósfera caótica; tanto la narración de Varguitas (que ocurre en primera persona) como las historias de Camacho (narradas en tercera persona) están sumergidas en un mundo dieético. Esto crea el efecto llamado metalepsis¹⁴ que es la unión entre el narrador y el narratario extradieético en un universo dieético extraño y fantástico en donde existe intromisión de cualquiera de ellos (Genette, *Figures III* 244). Innegablemente en *La tía*

¹⁴ Sigo el concepto metalepsis de Genette respecto a los cambios de nivel narrativo y planos diferentes de realidad y no como un tipo de metonimia o transferencia semántica, como la usa Marchese.

Julia y el escritor existe metalepsis, pues los relatos de Camacho toman control y protagonismo por encima de la narración principal afectando incluso el tiempo real de la lectura. Asimismo, Vargas Llosa acierta al hacer que Varguitas narre y “confirme” que las metadiégesis paralelas al mundo real de Vargas y la tía Julia son ficcionales:

Le recordé [a la tía Julia] que sólo era mi tía política y ella me contó que, en el radioteatro de las tres, un muchacho de San Isidro, buenmocísimo y gran corredor de tabla hawaiana, tenía relaciones nada menos que con su hermana a la que, horror de horrores, había dejado embarazada. (118)

Las historias de Camacho, efectivamente, son una metalepsis narrativa porque irrumpen en la narración principal o dejan “suspendido” en un tiempo vacío la narración principal de Varguitas e incluso generan confusión en el universo total de la novela (el lenguaje de Varguitas es directo y claro y el lenguaje de Camacho es Barroco) como veremos en el tercer capítulo de esta tesis.

En *Óscar y las mujeres*, el formato narrativo es más simple, aunque también existe carnavalización.¹⁵ Ahora bien, la narración principal escrita en tercera persona, se ve acompañada de contrapunteos que no son otra cosa sino el guión de telenovelas que escribe Colifatto.¹⁶ En la obra de Vargas Llosa, las narraciones de Varguitas y Camacho son totalmente independientes. En Roncagliolo, en cambio, se nos permite saber mediante el lenguaje melodramático y el uso de letras diferentes (Courier New) cuándo pasamos de la vida de Colifatto a los guiones que escribe. No existe una separación total de capítulos y la vida de Colifatto y sus guiones intercalan roles narrativos indistintamente.

¹⁵ Tal como lo explica Bakhtin, el sentido carnalesco al que me refiero es la risa, la transgresión, la sátira y la parodia (*Rabelais and His World* 211-217).

¹⁶ Según Marchese, “En la acepción actual, la diégesis es la historia ” (102).

En la novela de Roncagliolo, el personaje central es Óscar Colifatto, un escritor de telenovelas que es una suerte de Pedro Camacho postmoderno que intenta escribir con disciplina férrea aunque carece de esa firmeza que caracteriza al personaje vargasllosiano conocido como *el escritor*. La novela de Roncagliolo empieza con una narración metadieética (el guión “escrito” por Colifatto) plagado de un lenguaje barroco y la pomposidad típica de un guión de telenovela:

María de la Piedad, una joven campesina de aspecto bondadoso, pasea alegremente por el bosque. Es la imagen viva de la pureza y la dulzura, una amiga de los geranios y las margaritas, y se detiene a saludar a cada golondrina, a cada conejo que encuentra a su paso. Ante un arroyo cristalino, se inclina a beber agua y dejarse bendecir por los rayos del sol.
(13)

El guión de la telenovela continúa hasta que la novia de Colifatto interrumpe al guionista increpándole por una supuesta infidelidad y allí se inicia la narración principal sobre la vida del Colifatto. A partir de allí, dos niveles narrativos van interrumpiéndose, aunque queda bastante claro desde el primer capítulo quién es Colifatto y también que él es quien escribe los guiones.

La importancia de la narración secundaria en *Óscar y las mujeres* es similar al de *La tía Julia y el escritor* en el sentido estricto que ejerce un efecto de interdependencia con la narración principal que es el eje de la novela. Ambos hilos narrativos se necesitan como parte de un vaso comunicante. Los guiones de Colifatto y Camacho no solamente permiten extender el tiempo y el *tempo* de ambas novelas, también afectan a sus personajes principales y al universo diegético.

En el caso de *Óscar y las mujeres*, el relato extradiegético muestra a Óscar atrapado y ensimismado en sus guiones y en un afán desesperado por conseguir dinero.

No tiene familia ni personas que dependan económicamente de él, pero su precariedad económica se manifiesta por medio de sus constantes exigencias de “adelantos” de dinero.

Los relatos principales y secundarios de esta investigación presentan diferentes niveles de lucha: a veces el hombre se enfrenta al mundo y en otras situaciones se resiste a aceptar externa e internamente que necesita lazos afectivos. En *La tía Julia y el escribidor*, Varguitas muestra un espíritu de lucha que va *in crescendo* porque el personaje poco a poco va transformándose en hombre y en escritor. Advertimos en todo momento un espíritu vehemente y positivista aunque con la mentalidad rebelde de un jovencito intelectual que intenta mostrarse como un *poète maudit* al más puro estilo de Verlaine:

Yo le expliqué [a la tía Julia] que el amor no existía, que era una invención de un italiano llamado Petrarca y de los trovadores provenzales. Que eso que las gentes creían un cristalino manar de la emoción, una pura efusión del sentimiento, era el deseo instintivo de los gatos en celo disimulado detrás de las palabras bellas y de los mitos de la literatura. No creía en nada de eso pero quería hacerme el interesante. (27)

A diferencia de Varguitas, Colifatto no solamente se muestra egoísta al no poder expresar sus sentimientos hacia Natalia, tampoco se reconcilia interiormente con su capacidad afectiva y tampoco entiende si el amor es algo real o algo idealizado y hasta ficticio como un guión escrito:

Para crear a María de la Piedad, se había pasado largas noches conviviendo con un ideal de la vecina, y al hacerlo, Óscar se sentía como un niño en una guardería. ¿Pero eso era amor? No lo creía. Amor era lo de Natalia, una mezcla de amor hepático con depresión anímica general. El amor, según le había enseñado toda una vida en su oficio, no podía ser algo sencillo y agradable. Era más bien como que te arranquen las uñas. (Roncagliolo 122-123)

Es concluyente que en las narraciones secundarias se exponen los temores de sus creadores frente al amor verdadero y el trabajo sirve como paliativo para poder escapar

de él. Entre Varguitas, Colifatto y Camacho, el primero es el más proclive a enamorarse y aunque en algún momento opina de manera pesimista sobre el amor, aclara que lo dice de boca para afuera a fin de hacerse el importante. Entre Colifatto y Camacho, el segundo es el más solitario pues lleva una vida de asceta y no tiene tiempo para ningún tipo de “distracciones” como el amor. Su vida son sus guiones (luego descubriremos sus manías y obsesiones), pero estos al final no lo conducen a ningún lugar. Al igual que los de Colifatto, están plagados de desgracias matrimoniales, traiciones, incestos, traición e irracionalidad patriarcal; es casi como si Camacho deseara revelar sus sentimientos misóginos y un cierto resentimiento hacia las mujeres.

En *La tía Julia y el escribidor*, el mundo diegético es simplemente más transgresor porque su narrativa en sí alude a elementos muy parecidos a la realidad: el nombre Julia es real y afín a la vida de Varguitas y de Vargas Llosa; Varguitas desea ser escritor y se casa con su tía, llamada Julia, de igual manera que lo hizo el autor peruano. Vargas Llosa nos ha habia prevenido ya de que su novela *La ciudad y los perros* incomodó a las autoridades militares de su ex colegio secundario y que *La tía Julia y el escribidor* enfadó a Julia Urquidi Illanes, su ex esposa.

En un texto existen a veces elementos menos explícitos y lejanos, pero que forman parte del mismo: un título, un subtítulo, un pie de página, un epílogo, unas advertencias o un comentario oficial; todo ello es lo que se denomina paratexto.¹⁷ Antes de empezar el primer capítulo, *La tía Julia y el escribidor* tiene una suerte de advertencia o agradecimiento: “A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela.” No

¹⁷ Genette sostiene que “la paratextualidad es sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta” (*Figures III* 11).

existe con ello una confesión de Vargas Llosa ni afirma “esto que escribo es real,” pero, a pesar de no ser parte del texto narrativo, la dedicatoria se halla dentro de la novela y es por tanto un paratexto que, por cierto, añade un matiz provocador.¹⁸

En *La tía Julia y el escritor* prevalece un deseo intenso del autor por narrarse asimismo y al mismo tiempo recrear la ficción, pues la mitad del texto habla de la vida juvenil del autor mediante capítulos “autobiográficos” con otros “imaginarios” (Oviedo 3). Al inicio de la novela, como a lo largo de la misma, Varguitas brinda muchísimos datos más para hacer que la realidad y la ficción tengan ese halo de “coincidencia” que persigue al texto hasta el final: Varguitas vive en Miraflores, se casa primero con su tía de nombre Julia y luego con una prima de nombre Patricia, exactamente como lo hizo Vargas Llosa. Pese a todos esos datos, Oviedo acierta en poner entre comillas lo de autobiográfico e imaginario ya que no puede establecerse de manera definitiva que Varguitas sea Vargas Llosa ni viceversa puesto que el personaje solo vive en unas páginas y su “existencia” acaba cuando acaba el tiempo del libro. Varguitas puede ser más heroico o más cobarde que su creador Vargas Llosa y eso verdaderamente es algo que no puede comprobarse ni desmentirse, tan solo quizás si el autor mismo saliera al frente a indicar línea por línea, qué parte es real y qué parte es ficción. Nos hallamos pues ante un imposible metafísico: la confesión de un autor como Vargas Llosa que destaca justamente por su maestría en el ardid casi alquímico de unir la realidad y la ficción buscando transgredir y provocar.

¹⁸ Sostengo que al dedicar el libro a Julia Urquidi por medio de un paratexto, Vargas Llosa genera algunas interrogantes: ¿fue un agradecimiento sincero, provocador o una combinación de ambas cosas?

La importancia y conclusión de este segundo capítulo es entender por qué en la narrativa nuestros novelistas anhelan mostrar, por medio de relatos secundarios, temores y anhelos similares que experimentan los personajes principales. En *Historia secreta de una novela* (1971) Vargas Llosa alguna vez afirmó:

Escribir una novela es una ceremonia parecida al striptease. Como la muchacha vestida que, bajos impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas. Pero claro, hay diferencias. Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino los demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. (4)

Desde esta perspectiva, propongo pues, que Vargas Llosa se desnuda porque precisa narrar sus años jóvenes, sus amoríos y también la tenaz y conflictiva relación con su padre. En *La tía Julia y el escribidor*, Marito logra reconciliarse con su padre que se molestó al enterarse de que su hijo se había casado con la tía Julia. La relación es muy tensa y es tan parecida a la del personaje llamado El Poeta, aquel jovencuelo de *La ciudad y los perros* que tiene fricciones constantes con un padre autoritario, y aunque ese mundo es ficticio, el mismo no recuerda a las fricciones reales que Vargas Llosa tuvo con su padre tal como la ha manifestado en *El pez en el agua*.

Cuando Vargas Llosa era adulto, sus padres emigraron a los Estados Unidos donde trabajaron como obreros y nunca aceptaron (según comenta el autor) su dinero, debido al orgullo de un padre que no iba a permitir que su hijo, un escritor ya consolidado, les ayudara económicamente. Vargas Llosa ha mencionado ya que un autor puede desnudarse en una obra mostrando sus rencores y temores. Respecto a la relación con su progenitor, el autor ha manifestado: “Muchas veces hizo él [su padre] gestos y dijo cosas y tomó iniciativas encaminadas a acortar la distancia y borrar los malos recuerdos, para

que tuviéramos esa relación próxima y cariñosa que nunca tuvimos. Pero yo, hijo suyo al fin y al cabo, nunca supe corresponderle...” (Vargas Llosa, *El pez en el agua* 373).

A nivel extradiegético, en el universo de Vargas Llosa y Roncagliolo notamos que los guionistas Colifatto y Camacho escriben historias sobre soledades, desgracias, incestos, incendios, asesinatos, etc. Sus personajes son sádicos y abusivos; pueden fingir ser seres humanos capaces de socializar, pero en el fondo son golpeadores de mujeres y niños o asesinos de animales con obsesión compulsiva. Los guionistas intentan escribir historias de amor, pero luego sus personajes inicialmente felices terminan cayendo desde un puente o son asesinados por sus propias familias. A veces esos seres felices son los que cometen crímenes horribles y actos inmorales: un cura se vuelve fornicador, un amoroso padre de familia tortura a sus hijos, una esposa afectuosa se vuelve una persona enferma de celos y desea la muerte de su empleada doméstica porque es su ‘rival.’ Estos universos son recreados por guionistas que, en la vida “real,” carecen de relaciones afectivas e interpersonales: Camacho es un “asceta” dedicado al arte y Colifatto es un torpe absoluto para el amor según declara su propia novia.

Según Freud (840) los escritores tienen la licencia poética para escribir sobre lo extraño y misterioso, ejerciendo un poder sobre nuestras emociones, llevándonos en distintas direcciones.¹⁹ En tal sentido, las historias de Camacho y Colifatto se salen de lo

¹⁹ Freud usa el término “*unheimlich*,” para referirse a lo extraño o aquello que no es familiar o que se sale de lo ordinario. El término “*Heimlich*” es lo contrario, lo íntimo y familiar. Según Freud, existe ambivalencia en lo “ominoso” en el idioma alemán porque significa familiar, clandestino y oculto. En “*Das Unheimliche*” (traducido como “*The Uncanny*” en inglés y “lo ominoso” en español), Freud intenta explicar que lo ominoso nos causa angustia porque es un sentimiento reprimido.

común, por decir lo menos, y nos trasladan a lugares y escenarios muy extraños. Los radioteatros de Camacho contienen temas tenebrosos y sádicos que se repiten torpemente apenas con ligeras variantes: violencia doméstica, problemas mentales, venganzas, incendios, violaciones, asesinatos, muertes masivas, incesto, fanatismo y hasta un intento de auto-castración con el fin de demostrar pureza divina. Freud (841) sostenía que el silencio, la soledad y la oscuridad no son otra cosa que la recapitulación de la ansiedad que presentamos en nuestra niñez y de la cual un inmenso grupo humano no ha podido liberarse. A mi entender, Colifatto y Camacho parecen padecer de los temores a los que alude Freud y los plasman en sus historias y cabe preguntarse si Vargas Llosa y Roncagliolo, escritores reconocidos, pero seres de carne y hueso al fin y al cabo, pueden también experimentar sus propios temores (Vargas Llosa usa la palabra “demonios”) y, a partir de allí, crear los típicos personajes-narradores que anhelan ser escritores.

La conclusión del segundo capítulo es que Vargas Llosa y Roncagliolo, de manera “inconsciente” y por medio de escritores y guionistas recrean algunos de los temores típicos del escritor novicio: primero, el anhelo de triunfar como escritor y dejar de ser un escritor por encargo; segundo, la obsesión y el temor a no poder escribir el texto anhelado; tercero y último, el miedo a la aparente soledad ya que el escritor se encuentra alienado en un mundo marcado por la realidad y la ficción. En el caso de Vargas Llosa, añado que en sus textos afloran o afloraron algunos rencores típicos de juventud ante la opresión paterna y a partir de allí incorporó esos elementos en algunas novelas como *La ciudad y los perros*, *La tía Julia y el escribidor* e incluso en *El pez en el agua*, que no es

un libro de ficción sino un recuento de varios pasajes de su vida que podríamos llamar ensayos pseudobiográficos o quizás biografía ensayística.

CAPÍTULO III: NOVELA DENTRO DE NOVELA: ORDEN Y CAOS EN EL UNIVERSO DIEGÉTICO

En el tercer capítulo analizaré brevemente los nueve metarrelatos de Pedro Camacho como parte del “desorden” narrativo que presenta intencionalmente Vargas Llosa. Asimismo haré un recuento de algunos pasajes de la novela de Roncagliolo con el propósito de encontrar semejanzas y diferencias respecto a la manera en que los autores y sus textos buscan alejarse para hallar otros textos. Algunas de estas semejanzas son las repeticiones de secuencias, las confusiones y los cambios intencionales en los que caen los personajes Camacho y Colifatto, los cuales ocasionan la pérdida del hilo narrativo de la radio y teleaudiencia. De igual forma, analizo las citas indirectas a otros textos y autores que hacen Vargas Llosa y Roncagliolo. Utilizando como marco teórico la obra de Genette (*Palimpsestos* 1989) explicaré las intenciones de Vargas Llosa y Roncagliolo al “recurrir” a otros textos y escritores famosos, incorporándolos en sus relatos.

En la primera metadiégesis (segundo capítulo) de *La tía Julia y el escribidor*, el doctor Alberto de Quinteros es un hombre de “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (33) que vive en el lujoso barrio de San Isidro. Un hombre probo que, sin embargo, calla al enterarse de que su sobrina Elianita está embarazada. Todo esto ocurre justo en plena boda cuando Elianita se desmaya y el doctor de Quinteros la examina y se entera que ha tenido un aborto involuntario al fajarse mucho para intentar esconder el embarazo. El doctor ata cabos y concluye que el hijo que

Elianita esperaba no era de su novio –el nada atractivo pelirrojo Antúnez– sino del sobrino del doctor y hermano de Elianita. Elianita había intentado engañar hasta aquel momento al pelirrojo Antúnez, y Richard, ebrio y lloroso, delata su amor ante el tío que lo escucha y debe lidiar con el drama familiar: callar para salvar la honra familiar o denunciar el incesto para demostrar la “rectitud” que posee en el espíritu . Tenemos aquí el primer tema melodramático creado por Camacho, y que concita le atención de los radioyentes: el incesto.

En la segunda metadiégesis (cuarto capítulo), el sargento Lituma encuentra en el barrio del Callao a un hombre de raza negra que está desnudo (es un orate) y, cómo no se sabe a ciencia cierta de dónde vino el demente, los policías creen que es un polizonte africano, ya que existe un puerto cercano en El Callao. Lituma ha sido asignado (obligado) a realizar la valerosa misión de deshacerse del orate: en pocas palabras, debe matarlo y arrojarlo a un basural. Pero Lituma duda si debe dispararle pese a que es una orden superior y surgen preguntas en su mente que son formuladas al igual que en la primera historia, con tono melodramático: “¿Lo haría? [..] ¿Estallaría el disparo? [...] ¿Rodaría sobre las basuras indescifrables el misterioso inmigrante? [...] ¿Cómo acabaría esa tragedia chalaca?” (109).

Hay aquí un indicio importante para el lector acucioso. El narrador nos dice que Lituma tiene “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en espíritu” (81). Estas son justamente las descripciones del doctor de Quinteros. Por tanto, es posible que el lector se formule la pregunta: ¿Quién está narrando y repitiendo esas frases? Existe además otro detalle que resalta: al final de cada capítulo par las preguntas

evocan los típicos radioteatros en los que quedan enigmas no resueltos que, por lo general, se van a develar en un siguiente capítulo.

En la tercera metadiégesis (sexto capítulo), el doctor Pedro Barreda y Zaldívar es un magistrado que deberá impartir justicia en un caso muy espinoso: Gumercindo Tello (natural del departamento de Moquegua) es un vehemente Testigo de Jehová, acusado de violar a una niña de trece años: Sarita Huanca Salaverría. Curiosamente, el hombre de leyes que juzgará a Tello posee “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (133). Luego, la narración se torna masoquista: Tello arguye que es inocente, coge un cortapapeles y amenaza cortarse el pene para probar que su miembro viril no le es relevante para la vida santa que profesa. En la corte, la niña Sarita describe con lujo de detalles y casi con coquetería cómo era “acosada” y la manera en cómo la sedujo Tello. El juez tiene que pedirle que se calle –los excesos descriptivos de Sarita impacientan a los magistrados– y en la corte tanto el doctor Barreda y Zaldívar como el doctor Zelaya empiezan a dudar si hubo violación.

Luego, el narrador pasa del drama al melodrama y la parodia porque el doctor Zelaya pregunta: “¿Es eso lo que los norteamericanos llaman una Lolita, doctor?” (148). La alusión a la *Lolita* de Nabokov (1955) es obviamente un recurso de Vargas Llosa –lector ávido de grandes autores, entre ellos, el ruso-norteamericano y creador de *Lolita*– con la finalidad de recrear un diálogo entre personas “cultas.”

El capítulo culmina con preguntas de radioteatro similares a la historia de Elianita, Richard y el doctor de Quinteros: “¿Convertiría Gumercindo Tello el más respetable despacho judicial en ara de sacrificios? ¿Cómo terminaría ese drama forense?” (155).

En la cuarta metadiégesis (capítulo ocho), vemos que el personaje Federico Téllez Unzátegui tiene las mismas características físicas del doctor de Quinteros: frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu, y –coincidencia total– también bordea los cincuenta años. La historia es espeluznante y por demás extraña: Federico realiza una cruzada descabellada para eliminar roedores y sus motivaciones son más macabras: cuando Federico tenía diez años, las ratas devoraron a su hermana recién nacida; Federico estaba a cargo de su hermanita, pero se quedó dormido afuera de la cabaña ubicada en un pueblo selvático llamado Tingo María y allí las ratas dieron muerte a la infante María Téllez Unzátegui. Desde aquel evento traumático ocurrido hacia cuarenta años, Don Federico declaró la guerra a las ratas y su primer paso fue poner trampas y luego perfeccionó sus técnicas usando raticidas con lo que la “cruzada” contra los roedores resultó más efectiva, aunque siempre en desventaja porque “luchaba” de manera solitaria. Se casó luego con una mujer pura y noble de nombre Zoila Saravia Durán con quien tuvo cuatro hijos: Ricardo, Federico, Teresa y Laura; cuando ellos crecieron, “lamentablemente” ninguno le heredó la pasión por matar roedores, vicio que a la larga se convirtió en su profesión. Don Federico es fanático y compulsivo en todo lo que hace; es vegetariano y su única misión en la tierra parece ser eliminar roedores, su obsesión es tal que cierta vez abofeteó a un colega que le sugirió criar cuyes (roedores aptos para el consumo humano).

En un día fatídico, esa misma violencia hacia los roedores la traslada al hogar y golpea a su esposa hasta hacerla sangrar, por lo que sus cuatro hijos –hartos ya de su fanatismo y violencia– golpean al padre con igual vehemencia y mencionándole la

palabra ‘muerte’ como preludio de lo que en apariencia será un ajusticiamiento; en tanto, la narración culminará con las preguntas típicas del radioteatro.

La quinta metadiégesis (capítulo diez) relata la historia de Lucho Abril Marroquín y tres mujeres: su hija, que es atropellada por él mismo, su esposa, y la doctora Lucía Acémila.²⁰ El narrador menciona a Sófocles ya que la historia de Abril Marroquín simula ser una tragedia:

La pobre niña –verdadera hija de Sófocles—en este segundo accidente (por si el primero no lo había conseguido), no sólo había quedado muerta, sino espectacularmente alisada al pasarle encima, para alegría de los satanes, la doble rueda del camión. (217)

Ahora bien, aunque existe una relación intertextual (Genette, *Palimpsestos* 10)²¹ entre la historia de Marroquín y Sófocles, esta paródica y burlesca, pues es descabellado que en una tragedia alguien pueda ser atropellado dos veces, y si observamos a la doctora Acémila y sus métodos poco ortodoxos –por no decir salvajes– para tratar a sus pacientes se notará lo ridículo de la “tragedia” creada por Camacho: al que atropella le recomienda que lo siga haciendo, a los onanistas les obsequia revistas pornográficas y a los drogadictos les brinda “pitos de mariguana y puñados de coca” (229).

A partir de este capítulo, observamos que Camacho pierde el hilo de los radioteatros, los personajes de historias previas reaparecen sin razón manifiesta: Lucho Abril Marroquín tiene como jefe a Federico Téllez Unzátegui, el exterminador de ratas lo

²⁰ Los métodos poco ortodoxos, brutales y poco certeros de la doctora Acémila son una alegoría a su apellido pues “acémila” es sinónimo de bruto, torpe o asno.

²¹ Según Genette intertextualidad es la “copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita*.” El narrador dice que la hija de Abril Marroquín es hija de Sófocles, quien es uno de los padres de la tragedia griega.

cual es no tiene sentido: Téllez probablemente ha muerto en un capítulo anterior a mano de su familia, pero no podemos saberlo y tampoco estamos al corriente de cómo ni cuándo Abril Marroquín y Téllez Unzátegui se juntan. En el colmo del ridículo, la doctora Acémila también se parece a los personajes masculinos de radioteatro previos, pues se le describe como a una mujer de “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (225). Un hecho que confirma los desvaríos del narrador es que Téllez Unzátegui, quien antes era un “asesino de ratas,” ahora trabaja como jefe de Lucho Abril Marroquín, un “asesino de niñas.”

El capítulo culmina con el mismo esquema: las preguntas de radioteatro y un desquiciado Lucho Abril Marroquín pidiendo consejo luego de enterarse de que su esposa está embarazada nuevamente; la doctora Acémila le dice a su paciente que él sufre de infantilismo y que es un infanticida potencial.

La sexta metadiégesis (capítulo doce) narra la vida de la familia Bergua: don Sebastián y doña Margarita provienen del departamento de Ayacucho y tienen una hija de nombre Rosa, una mujer de cuarenta años que ha sufrido desde joven muchos intentos de violación, al menos eso es lo que Rosa arguye. Por ello, sus padres deciden que estudie piano en casa. Con el paso de los años, Rosa envejece, y aunque conserva su virginidad, según el narrador, ello no es gran cosa “porque fuera de ese atractivo –tan desdeñado además por los jóvenes modernos—la ex pianista [...] carece de otros que ofrecer” (254).

Un día cualquiera, sin explicación aparente, un inquilino de los Bergua de nombre Ezequiel Delfín ataca a don Sebastián, lo apuñala múltiples veces y posteriormente intenta violar a doña Margarita, y aquí lo que resalta es que Ezequiel no intenta violar a

Rosa por lo que el mismo narrador mismo (Camacho) se pregunta por qué Ezequiel escogió una persona tan mayor y no a la virginal Rosa. El narrador confunde a Delfín con Abril Marroquín (el atropellador de niñas del quinto metarrelato) que tiene que ser rescatado por la policía de los ataques de Rosa Bergua; el narrador se pregunta si Rosita enloqueció por el ataque contra su padre o por el desaire del inquilino que “prefirió” a su madre y no a ella.²² Al final del radioteatro Abril Marroquín pierde la razón (al igual que la perdió en la quinta metadiégesis), es encerrado en un manicomio y cuando cumple los cincuenta años²³ decide huir del hospital mental para regresar a la casa en la que habían ocurrido los trágicos eventos para incendiarla.

La séptima metadiégesis (capítulo catorce) ocurre en el populoso distrito de La Victoria en donde un niño nacido producto del estupro llega a convertirse en el sacerdote Seferino Huanca (tiene el mismo apellido que la *Lolita Sarita*) es un religioso muy radical pues no solamente se opone a las autoridades eclesiásticas sino que, como la doctora Acémila, propone métodos poco ortodoxos para que sus fieles copulen y hagan sus necesidades fisiológicas en frente de otros miembros de la comunidad. Seferino crea una Academia para Prostitutas y en su comunidad se permiten estupros, sodomías e incluso él mismo es practicante del onanismo y también promotor de la violencia como medio legítimo de defensa; es permitido agarrarse a golpes e incluso atacar con cuchillo a

²² Los deseos trastornados de Ezequiel Delfín (o Lucho Abril Marroquín, según Camacho) por violar a la señora Bergua nos evoca de manera grosera al *Edipo Rey* y al complejo de Edipo propuesto por Freud.

²³ Nótese aquí que la edad de los cincuenta años se repite: Alberto de Quinteros, Abril Marroquín, Ezequiel Delfín y Pedro Camacho.

alguien: el religioso se ha batido a duelo con delincuentes a quienes ha dejados lisiados y hasta estériles a punta de golpes.

Este capítulo muestra a un narrador más caótico que el de los anteriores radioteatros ya que Severino tiene una benefactora de nombre Mayte Unzátegui, que luego es una meretriz y posteriormente una trabajadora social que está embarazada del Sargento Lituma, personaje de la segunda metadiégesis. En la cuarta metadiégesis, ella era la madre de Federico Téllez Unzátegui.

Por momentos, Huanca se apellida Delfín y al final del capítulo ocurre algo descabellado: se bate a puñetazos con un pastor evangelista de nombre Sebastián Bergua, padre de Rosita en la sexta metadiégesis, y este último noquea al religioso que ha practicado boxeo por mucho tiempo. El narrador se pregunta: “¿en el gimnasio Remigio de San Isidro? “ (324). Aquí Camacho se confunde de nuevo porque los que entrenan en ese gimnasio son el doctor de Quinteros y su sobrino Richard (personajes de la primera metadiégesis). Finalmente, Huanca amenaza incendiar la morada de Bergua y esta actitud es, otra vez, un error garrafal o una monotonía repetitiva de Camacho pues en la sexta metadiégesis Abril Marroquín desea perpetrar un incendio.

La octava metadiégesis (capítulo dieciséis) es acerca de un niño llamado Joaquín Hinostroza Bellmont que de adulto llega a ser en un árbitro de fútbol y entabla un romance con una no muy femenina futbolista llamada Sarita Huanca Salaverría (la chica de trece años de la tercera metadiégesis), lo cual causa decepción en sus adinerados padres de abolengo español y francés.

Es aquí que Camacho se encarga de demostrar que ya no puede continuar los hilos del radioteatro, pues confunde a Sarita con Elianita (personaje de la primera metadiégesis) y afirma que Sarita tiene un hermano de nombre Richard (Richard es hermano de Elianita), aunque el narrador no está seguro de eso pues afirma que quizás sea el Pelirrojo Antúnez (el que se iba casar con Elianita en la primera metadiégesis) o tal vez sea Luis Marroquín (personaje de la quinta metadiégesis). La historia sin sentido termina con la muerte extraña de Sarita en un estadio de fútbol (Camacho después afirma que es en una plaza de toros) donde la policía lanza gases lacrimógenos para contener a la multitud que protesta ante el abuso policial sobre un espectador; los espectadores castran y ahorcan al policía Concha (amigo del sargento Lituma en la segunda metadiégesis) y nuevamente se repite el tema de la castración como en el caso de Gumercindo Tello (tercera metadiégesis). “Sarita vino a caer muerta a los mismos pies de Gumercindo Belmont” (371). Camacho confunde al árbitro con el Testigo de Jehová, Gumercindo Tello, y mezcla sus nombres mientras menciona, en un desvarío total al final del radioteatro, a Romeo y Julieta junto al Pato Donald.

La novena y última metadiégesis (capítulo dieciocho) nos habla de un bardo llamado Crisanto Maravillas que encanta a su público en Lima. Había nacido con una deformidad en las piernas por lo cual nunca pudo jugar al fútbol, practicar deportes, nadar en el río Rímac o montar burros como hacían sus amigos. En su juventud se enamoró de Fátima, una niña que estaba destinada a ser monja y a entregarse a la fe católica para

olvidar que ella era el producto de una relación incestuosa. Nuevamente, el incesto es un actante porque es un tema que aparece de manera obsesiva en los guiones de Camacho.²⁴

Crisanto Maravillas luego se llamará Richard Quinteros y su dulcinea cambiará de nombre: Sor Fátima, Sor Lituma (Lituma es el policía de la segunda metadiégesis), Sor Lucía (Lucía Acémila es parte de la quinta metadiégesis). El final –supuestamente fatal— puede causar risas en el lector y confusión en el “radioyente:” Crisanto muere trágicamente cantando en una iglesia que se derrumba. Por allí desfilan –no se sabe cómo— Sor Fátima, los Bergua y Abril Marroquín. Camacho termina narrando que así murió el sargento Crisanto Maravillas y que Sor Fátima también falleció allí junto a Richard, su amor.

La conclusión aquí es más que evidente: el narrador omnisciente de todas las historias de radioteatro no es otro que Camacho o el fluir de la conciencia del mismo ya que es un hombre perturbado que solamente sabe narrar desgracias familiares, asesinatos, traiciones, fanatismos, violaciones, incestos, castraciones, muertes masivas, desastres naturales e incendios. Nótese la siguiente comparación: Maravillas es un ser pequeño debido a su deformidad en las piernas y Camacho es descrito por Varguitas como una persona de baja estatura, pero ello no es impedimento para que ambos surjan como “estrellas” y que el público los aclame gracias a que son artistas talentosos.

Gradualmente podremos determinar las razones por las cuales Camacho comete errores garrafales al escribir: trabaja sin descanso y desde el primer día de trabajo,

²⁴ Al final de la novela podremos conocer más a Camacho y entender algunas de sus obsesiones. Sin embargo, sobre el incesto no se revelan los motivos y, en este sentido, creo que Vargas Llosa deja “abierta” la posibilidad para que el lector interprete si Camacho es producto de un incesto o si ha vivido en la orfandad.

apareció temprano en Radio Central y Varguitas lo saludó haciendo hincapié en que había madrugado y su interlocutor apenas le devolvió el saludo con un ademán y le contestó: “Para el arte no hay horario. Muy buenos días, mi amigo” (60). Esto, lógicamente, deja sorprendido a Varguitas así como a Pascual y al Gran Pablito, sus compañeros de labores.

Varguitas es un joven inexperimentado, pero también es un ávido lector y va descubriendo poco a poco los desaciertos y falta de conocimientos de Camacho, cuando lo compara con los escritores románticos, el guionista dice que aquellos lo han copiado y cuando le comenta que su trabajo le hace recordar a la escritura automática de los surrealistas franceses, *el escritor* contesta con un disparate: “Los cerebros de nuestra América mestiza pueden parir mejores cosas que los franchutes. Nada de complejos, mi amigo” (167).

En un encuentro casual por la calle, Camacho, que vive en un cuartucho, invita a Varguitas y Julia a su casa y es allí cuando se enteran de que el guionista no se alimenta bien: su dieta consiste en salchichas, huevos, pan y yogurt; *el escritor* apenas se alimenta y no termina su plato, jactándose de su frugalidad: “Para el artista la comida es vicio, mis amigos” (171).

Varguitas desea saber el proceso creativo del escriba y Camacho confiesa que escribe un guión solamente por sesenta minutos y luego pasa a otro y que su creatividad proviene de disfrazarse, y en ese instante saca de una maleta trajes de médico, juez, beata, mendigo y, delante de sus invitados, se disfraza mostrándose como un auténtico exhibicionista.

Luego de despedirse, Julia le manifiesta a Mario que Camacho le resulta un intelectual muy simpático, ante lo cual Varguitas ya se muestra escéptico: “Bueno, no todos son así. Pedro Camacho es un intelectual entre comillas. ¿Te fijaste que no hay un solo libro en su cuarto? Me ha explicado que no lee para que no le influyan el estilo” (174). Camacho no solamente no lee sino que utiliza como única y exclusiva herramienta un libro con frases célebres, sinónimos, antónimos y otros artificios, que está escrito con letras mayúsculas y se titula *Diez Mil Citas Literarias de Los Mejores Cien Escritores del Mundo*.

Como es evidente en los guiones, Camacho no se muestra lúcido, por lo que los actores de radioteatro en algún momento manifiestan su temor por su salud de y finalmente vendrá lo inevitable: el declive mental del escritor cuando el doctor Honorio Delgado anuncia que su mente de guionista está agotada y que no puede trabajar más por lo que Varguitas asume el rol de escribir los radioteatros.

Si repasamos las características de los personajes de los radioteatros, observaremos que en su mayoría todos tienen relaciones sentimentales fallidas (o son solitarios), no tienen hijos (o si los tienen mueren) y bordean los cincuenta. Camacho reúne esas características en la vida real por lo que sus guiones parecen representar un grito ahogado del narrador como si quisiera hablarnos sobre su miedo escénico al núcleo familiar, a su soledad, a la paternidad y, por último, a su edad.

Los guiones de telenovela de Colifatto –a diferencia de los de Camacho– cambian de escenarios y tiempo, no por falta de lucidez del guionista, sino por una cuestión presupuestal, y por ello Pesantes le advierte a Colifatto que la telenovela no puede estar

ya ambientada en el siglo XIX sino en la era actual porque las vestimentas especiales y los escenarios son costosos. Colifatto sostiene que eso no es viable, ya que la novela se llama “La carroza de mi amada” y Pesantes responde que ahora la telenovela se puede llamar: “El Toyota de mi amada o el Chrysler de mi amada”(40). Se inician de esta manera los guiones absurdos, paródicos y melodramáticos que complican el trabajo del guionista porque tiene que reescribir todo de nuevo algo que le llevará mayor tiempo, pero eso no es algo que le importa en los absoluto a su jefe quien es, al igual que Colifatto, una persona insensible.

Gustavo Adolfo, que al inicio del primer guión de Colifatto, era un militar que acechaba a la campesina María de la Piedad, se transformará en un hombre adinerado y dueño de un Mercedes:

Gustavo Adolfo desayuna en el salón. Como corresponde a su posición, tiene enfrente una bandeja de plata rebosante de tostadas, jugos de fruta y café. Lleva puesta una bata de seda, igual que el pañuelo que le rodea el cuello. Y lee atentamente la página financiera del periódico. María de la Piedad llega con un plumero en la mano:

“¿Le molesta si sacudo un poco el polvo”, pregunta.

“Por supuesto que no”, responde él, “adelante.” (73)

Entre Gustavo Adolfo y María de la Piedad hay miradas cómplices y llegan a un estado en el cual no pueden evitarse el uno al otro; justo cuando están a punto de consumir su amor con un beso, Cayetana evitará ese encuentro “arruinando,” el desenlace feliz de los amantes.

Colifatto siempre está consciente de los cambios en los guiones. Fabiola Tuzard (la esposa de Pesantes) hace el papel de Cayetana, la fea esposa de Gustavo Adolfo. Colifatto es amenazado y presionado por Fabiola que tiene carácter violento y le exige que no la saque de la telenovela (Pesantes quiere a su mujer fuera del guión); Colifatto,

un hombre sin voluntad, solamente opta por vengarse desluciendo al personaje de Cayetana a la que describe como “La fea esposa de Gustavo Adolfo, con su ojo bizco, su vientre prominente y su verruga verde en la nariz ” (95). En la misma página, Colifatto se autocorrige y vuelve a escribir: “Están a punto de besarse, cuando ingresa en la cocina Cayetana, la esposa fea y paralítica de Gustavo Adolfo, haciendo sonar su silla de ruedas al avanzar, con su ojo bizco, su vientre prominente y su verruga verde en la nariz.” Existe un motivo adicional por el cual Colifatto detesta a Fabiola: cierta vez ellos tuvieron un encuentro erótico y fueron descubiertos *in fraganti*. Colifatto, presa de los nervios, no pudo continuar; desde aquel entonces, es objeto de burlas por parte de Fabiola que cuestiona su hombría. Es un hombre manipulable y se deja convencer por Pesantes para matar a Cayetana aunque primero se niega a hacerlo porque es ese rol es crucial para la tensión de la telenovela, pero cuando Pesantes le ofrece seis mil quinientos dólares, Colifatto acepta.

Cayetana terminará tirándose de un puente y entonces Gustavo Adolfo inicia una relación con su empleada María de la Piedad y cuando parece que todo será felicidad, surge un enigmático personaje de nombre Llereida, quien afirma que había trabajado en la casa de los Mejía Salvatierra. Les dice a los amantes que el patriarca Mejía Salvatierra tuvo un desliz con una empleada y que el fruto de esa unión fue María de la Piedad. Gustavo Adolfo y María de la Piedad son hermanos. Este el final del primer capítulo de la telenovela y justamente coincide con el final del primer radioteatro de Camacho porque en ambos ha habido incesto aunque en diferentes circunstancias, ya que Richard y

Elianita saben que son hermanos y tiene relaciones, en cambio Gustavo Adolfo y María de la Piedad desconocían sus lazos de sangre.

Luego Colifatto escribirá guiones absurdos debido a que ha visto a Marco Aurelio y Natalia conversando en privado (no hay ningún romance, en realidad hablan sobre Colifatto); el guionista asume que su jefe y Natalia tienen un romance y entonces decide “revivir” a Cayetana quien, en realidad, nunca había muerto sino que había fingido su muerte. “Nunca se halló el cadáver” (213), afirma Colifatto para sustentar con eso su guión sin sentido.

Cayetana “regresa” para encargarse de María de la Piedad, quien acaba presa por robo (su patrona inventa un supuesto robo de dos mil dólares y acusa a su rival). La telenovela se torna así en un mamarracho, pues a cada escena cortan ya sea porque Fabiola Tuzard (Cayetana) pide que corten o porque insulta a Colifatto. En medio de eso, los besos exagerados de Grace Lamorna y Flavio (que encarnan a María de la Piedad y Gustavo Adolfo) molestan a Pesantes porque Grace es una de sus “amigas.”

Otro disparate en el guión es que Gustavo Adolfo y María de la Piedad, luego de confirmarse que son hermanos, dejan de serlo. Llereida vuelve a la casa de los Mejía Salvatierra para aclarar que todo –incluido el suicidio de Cayetana– absolutamente todo había sido una mentira orquestada por Cayetana y que Llereida había recibido dinero para corroborar las mentiras de la malvada esposa de Gustavo Adolfo.

El final de la telenovela es similar al último guión de Camacho: lleno de imprecisiones con los nombres de los personajes y sus historias: Gustavo Adolfo declara su amor a Beatriz (Beatriz es la vecina de Colifatto).

Es obvio que en el caso de Vargas Llosa apreciamos un caos organizado que nos indica la genialidad de unir nueve metarrelatos que al mismo tiempo están separados; existe un vaso comunicante que permite mostrarnos que el autor ha estado muy consciente de la creación y estructura de la novela separando y uniendo los relatos de Camacho junto a la narración de Varguitas. Sobre el desorden ordenado de Vargas Llosa se ha dicho:

Los argumentos de las novelas de Vargas Llosa están estructurados geoméricamente, como si el autor intentara levantar planos arquitectónicos de la dimensión literaria tiempo espacial. Su geometría estética tiene, como todo arte barroco –en este caso neobarroco–, la meta de transformar el caos en cosmos cristalizándose así el clásico desorden ordenado. (Martín 171)

Respecto a Roncagliolo, si bien hay cambios narrativos (la vida de Colifatto y los guiones de la telenovela se alternan) el desarrollo del texto siempre es lineal. Asimismo, hay solamente una historia sobre Gustavo Adolfo y María de la Piedad que cambia ligeramente de escenario y tiempo. En ese aspecto, el universo diegético de *Óscar y las mujeres* es mucho más simple, pues *La tía Julia* y el escritor posee nueve metarrelatos lo cual desde ya implica un reto mayor para poder organizar ese aparente desorden.

La voz omnisciente de Camacho narra sobre los personajes y nos muestra al mismo tiempo el caos interior que el escritor experimenta, pues duda quiénes son los personajes y hasta cuáles sus ocupaciones: los nombres se mezclan y sus profesiones cambian repentinamente:

No había duda: el gigante aullador corría literalmente hacia el ídolo de la afición (¿Gumerindo Hinostriza Delfin?) [...] ¿Quién era el inminente agresor? [...] ¿Era el mismo infeliz al que las autoridades habían eutanásicamente decidido ejecutar y al que el sargento (¿Concha?) perdonó la vida en una noche oscura? Ni el capitán Lituma ni el Sargento Concha tuvieron tiempo de averiguarlo. (367)

En *Óscar y las mujeres*, el personaje abstrae elementos de la realidad: el escritor incorpora en sus guiones los insultos que le dice su novia Natalia y también las frases de su vecina Beatriz. Colifatto se nutre de su realidad para escribir ficción. Casi a la manera de Vargas Llosa, de una “verdad” (la vida real de Colifatto) el guionista toma palabras, insultos y situaciones para insertarlas en una “mentira” o ficción (las historias de la telenovela).

Colifatto no ha aprendido a vivir y relacionarse con el mundo que lo rodea. No puede reconciliarse con su pasado, y su presente es confuso: no sabe cómo llevarse cordialmente con Melissa con la que tuvo un hijo al cual nunca visita y tampoco halla la manera de comunicarse con Beatriz, su vecina. Quiero decir que *Óscar y las mujeres* es una novela en la que el proceso de aprendizaje es atípico porque va de la mano con los constantes desatinos del personaje central que no acierta una.

Es crucial entender la relación entre Varguitas-escritor y Camacho-escribidor, ya que en la novela, el que escribe incesantemente ante la perplejidad de Varguitas es Pedro Camacho. Varguitas es apenas un joven que anhela convertirse en escritor, emanciparse de su familia y convertirse en hombre al desposarse con Julia. Es una historia de aprendizaje que ineludiblemente nos evoca *La educación sentimental* de Flaubert (1868) y la tradición del *Bildungsroman* (Marchese 44).²⁵

²⁵ *La tía Julia y el escribidor* tiene un aire flaubertiano pues claramente presenta a un personaje joven como Varguitas que desea ser escritor y que se enamora de su tía. Este es el caso del personaje Frédéric en *La educación sentimental* que se enamora también de una mujer mayor. Marchese explica que este término alemán significa “novela de formación o educación” y que típicamente presenta a un personaje que atraviesa por un proceso de formación intelectual, moral o sentimental entre su época de juventud y adultez.

Mientras Varguitas entiende que debe nutrirse de otras literaturas e incluso se cuestiona y reflexiona sobre sus propios escritos, Camacho se cree un artista genial mareado por su excesiva vanidad. Armado de apenas un libro, trabajando sin descanso, alimentándose paupérrimamente y viviendo en soledad, Camacho solamente logra resquebrajar su salud.

Varguitas progresivamente se encaminará a ser un escritor porque tiene objetivos: desea ir a Europa, lugar ineludible para la intelectualidad sudamericana. Esa es justamente la diferencia entre Varguitas y Camacho: uno aspira a ser escritor y el otro es un mero escribidor con ínfulas de artista. Un escribidor es, en resumidas cuentas un mal escritor, mientras que un escritor representa todo lo contrario: un estudioso, un teórico, un trabajador incansable que siempre tiene como punto de referencia a otros autores y obras.

Luego de revisar el universo de nuestras novelas es factible concluir que, entre el desorden planteado por Vargas Llosa y el orden lineal de Roncagliolo, la estructura de *La tía Julia y el escribidor* es más compleja que *Óscar y las mujeres*. Llego a estas conclusiones reflexionando en la complejidad que conlleva crear nueve relatos secundarios, concatenarlos y, paralelamente, ir narrando la vida de Varguitas hasta que la vida del escritor confluye con la de Camacho. El desorden aparente de los relatos de Camacho se revelará al final como un libro que posee un aura de claridad y solidez si entendemos que una novela es ante todo un conjunto de acontecimientos estructurado por medio de capítulos.

La novela de Roncagliolo, con un mundo diegético reducido y con pocos personajes, no se ve alterada por ninguna metalepsis, prolepsis o analepsis que

compliquen el hilo narrativo. No presenta un mayor desafío para el crítico y el lector.

Posee una estructura precisa, sí, pero justamente porque no arriesga en llevar al lector por senderos más arriesgados con episodios que nos conmuevan o nos sorprendan. Al ser tan predecible, Colifatto nos permite vislumbrar que su final no será grandioso, ni edificante, ni revelador.

CAPÍTULO IV: VALORES O DESVALORES LITERARIOS DE AMBAS NOVELAS

El cuarto capítulo analiza, teniendo como sustento teórico a Mikhail Bakhtin , un elemento común a ambas novelas: el uso recurrente de la parodia, la ironía, la sátira y el humor del que hacen gala nuestros autores. Asimismo, me basaré en Efraín Kristal para analizar algunos aspectos de *La tía Julia y el escribidor* y, desde ese punto de partida, podré ir conectándola con *Óscar y las mujeres*, con el fin de hallar convergencias entre una y otra novela.

El rol del héroe en un texto pues nos permite arribar a las intenciones del autor, no como ideas-tesis propias de un ensayo, sino como discurso narrativo. Es importante entender la forma en la que se percibe al héroe, su punto de vista, su visión del mundo y de él mismo; la perspectiva total de sí mismo y del plano exterior (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 48). Para tal efecto, se seleccionará algunos fragmentos de las novelas de esta tesis para compararlos con algunos discursos y opiniones vertidas por los autores y así hallar similitudes que nos permitan concluir si existe coincidencias entre la voz del narrador y el autor.

Por medio de la representación grotesca de los cuerpos y los alimentos –y también con la hipérbole– nos acercamos a un mundo rabelésiano (Bakhtin, *Rabelais* 303). En las fiestas populares, como el carnaval, los reyes eran ridiculizados y representados como payasos y los muñecos que los representaban eran golpeados y destrozados; esta es una tradición que todavía existe en diferentes festivales o celebraciones mundanas o

religiosas (Bakhtin, *Rabelais* 197). Es axiomático que en las novelas expuestas en esta tesis existe carnavalización por la constante burla y ridiculización a los personajes e incluso a los eventos “trágicos” que acontecen. En uno de los capítulos de *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa (por medio del “narrador” Camacho) describe de manera grotesca el aspecto físico de un personaje secundario:

Era muy oscuro, tan flaco que en la penumbra Lituma distinguía las costillas hinchando el pellejo y esos canutos que eran sus piernas, pero tenía un vientre grandote, que se rebalsaba sobre el pubis y Lituma se acordó inmediatamente de las esqueléticas criaturas de las barriadas, con panzas infladas por los parásitos. (89)

Roncagliolo también usa la exageración para describir al personaje llamado Pesantes:

Esa papada se había formado en los mejores restaurantes de Miami y Nueva York. Esos cachetes habían sido inflados con los vinos y licores más selectos. Y su vientre, aquella curva de cetáceo bípedo, era la encarnación del triunfo de un hombre que ni siquiera necesitaba hacer abdominales para conseguir sexo. (33)

En *La tía Julia y el escribidor*, la descripción del negro orate (segunda metadiégesis) llama la atención porque es caricaturizado al igual que los personajes de clase social baja y de rasgos mestizos (Camacho es ridiculizado por Varguitas).

La Generación peruana del 50 narra sobre las barriadas, la pobreza, personajes grotescos y orates. En esta investigación he encontrado una similitud entre el orate de la segunda metadiégesis con un personaje de *No una, sino muchas muertes* (Congrains Martin 1974).²⁶ La similitud de los narradores peruano del 50 para describir de forma

²⁶ “De regreso al pasar al zambo, recordó su aliento fétido, sus ojos sanguinolentos, fijando su expresión imbécil” (17). personaje de tez oscura se dice que es “un zambo alto viejo que caminaba oscilando los hombros [...] el zambo pasó las jornadas dando vueltas entre los toneles y los cerros observando los movimientos de los locos y amenazándolos de vez en cuando con su caña” (26).

grotesca a los orates y su aspecto físico, las barriadas, los sectores populares y sobre todo la presencia de provincianos en Lima.

De principio a fin, las novelas de esta investigación se alejan de un discurso formal y, por el contrario, recurren mucho al humor y la parodia. Según Linda Hutcheon (*The Politics of Parody* 93) la parodia puede ocurrir de maneras diversas: mediante la cita irónica, el pastiche, la apropiación o la intertextualidad. En este sentido, cuando Camacho “escribe” en una de las metadiégesis sobre una niña que es “verdadera hija de Sófocles” (127), es Vargas Llosa quien hábilmente usa a su personaje narrador para parodiar la tragedia. Primeramente, Camacho confiesa que no lee a nadie (mucho menos va a leer a Sófocles), pero sí tiene un libro sobre autores y citas célebres con lo cual puede “lucirse” para parecer culto e intelectual. La referencia a Sófocles, el gran creador de tragedias, intenta mostrar a Camacho como una ejemplificación paródica de un pseudorapsoda.

En sus novelas Rabelais narra cómo son destronados dos reyes: Pricochole en la novela *Gargantúa* y Anarchus en la novela *Pantagruel*; son depuestos, humillados y/o vestidos como travesti (Bakhtin, *Rabelais and His World* 198). Notemos –juntando los conceptos de Hutcheon y Bakhtin sobre la parodia– que Camacho puede ser visto metafóricamente como un “rey” depuesto, pues de ser el amo y señor del radioteatro pasa a ser un don nadie.²⁷

²⁷ Vargas Llosa trazó *La tía Julia y el escribidor* alrededor de 1971 y 1972. En esos primeros escritos, el autor menciona que en 1953 conoció a Raúl Salomón un guionista que era capaz de escribir múltiples radioteatros al mismo tiempo (Kristal 91). Camacho, por tanto, no es otra cosa que una parodia del guionista Salomón pues es una persona casi caricaturizada por la manera en que se le describe, por sus frases hechas, su vestimenta, maneras y por la concepción de sí mismo como un gran escritor.

A lo largo de ambas novelas la imitación irónica se repite con la finalidad de buscar el distanciamiento con la realidad y el melodrama también. Para sustentar este postulado brindaré algunos otros ejemplos: en la tercera metadiégesis el doctor Zelaya pregunta: “¿Es eso lo que los norteamericanos llaman una *Lolita*, doctor?” (148). Aquí se hace una alusión paródica a la novela *Lolita* (Nabokov, 1955). Naturalmente, la historia bufona creada por Camacho sobre una aparente violación no tiene la calidad de la obra del autor ruso-norteamericano, pero el tema es el mismo: el estupro a una menor de edad.

La novena metadiégesis de Camacho, aquella historia del cura fornicador y onanista llamado Crisanto Maravillas, pudiera interpretarse como una parodia de los ascetas, santos e incluso hombres de iglesia²⁸ No olvidemos que en sus obras Vargas Llosa ha criticado las esferas del poder y sabemos que en muchos países sudamericanos los políticos, los militares y el clero forma parte de la elite.

Uno de los personajes del guión de Colifatto, Gustavo Adolfo, bien podría ser una alusión burlesca del personaje de la novela mexicana ‘Colorina’ (1980) o incluso al famoso poeta sevillano. El galán creado por Colifato es un hombre inseguro, temeroso y que obedece a su mujer, lo cual contradice el arquetipo del galán latino que es amo absoluto en su hogar. Cayetana es la matriarca y la villana de la telenovela y el papel lo realiza la esposa de Pesantes quien prácticamente no tiene que actuar sino ser ella misma porque en la vida real trata con desprecio a Pesantes, a Colifatto y a la gente humilde.

²⁸ El nombre del personaje puede sugerirnos otros nombres paródicos ligados a la religión católica: Cristo (si sacamos parte de la sílaba intermedia a Crisanto) o Santo (si omitimos la primera sílaba).

Rabelais presentaba en sus novelas la degradación de los reyes con un espíritu claramente carnavalesco influenciado por tradiciones antiguas, el evangelio y las saturnales²⁹ en las que un rey se convierte en esclavo (Bakhtin, *Rabelais and His World* 198-99). Podríamos vislumbrar metafóricamente a Pesantes como un opulento rey obeso y degradado, un hombre rico que padece problemas económicos. Su mismo nombre: Marco Aurelio es paródico, pues, a diferencia del emperador romano,³⁰ Pesantes es un ser que vive solamente para poder disfrutar de sus sentidos y su riqueza venida a menos.

En las dos novelas que se estudian aquí, los roles del héroe están invertidos e igualmente parodiados y lo explicaré concisamente partiendo de una definición básica del término “héroe.” El héroe es, indudablemente, el personaje principal en una historia o en una sucesión de acontecimientos y puede tener diversas características. El héroe es aquel que se enfrenta a muchas vicisitudes y a un rival y que se erige triunfante; puede tener un fin trágico también, pero se espera de él/ella al menos cierta gallardía aunque sea derrotado o muera. “Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia” (Savater, *La tarea del héroe* 111). Personajes como Colifatto y Camacho no representan el arquetipo del héroe y por el contrario son una suerte de antihéroes: irresponsables o alienados de la realidad.

²⁹ Las saturnales (*Saturnalia* en latín) eran unas festividades romanas importantes asociadas con los esclavos, pues en esa festividad, estos recibían raciones extras de comida y se invertían los roles: los amos servían a los esclavos y viceversa. Las festividades se ofrecían en honor a Saturno, dios de la agricultura.

³⁰ Me refiero a Marco Aurelio (121-181d.C), el emperador romano y filósofo estoico. El estoicismo plantea alcanzar la libertad y tranquilidad distanciándose de lo material, la riqueza y la virtud.

Respecto al antihéroe, Lipovetsky explica que el antihéroe “se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada frente a los acontecimientos” y que es producto del efecto de la desdramatización del mundo, lo cual se traduce en no tomar seriamente la realidad (142). Tomemos como ejemplo cualquiera de las actitudes de Colifatto y veremos en él a un personaje que no asume responsablemente ninguno de sus actos. Cuando tuvo un hijo con Melissa, se desentendió de él; cuando Natalia le reclama por el preservativo que encontró en su departamento, el guionista no se inmuta. En todo momento Colifatto se presenta como un ser al que no le importa la situación de los demás y su único interés es obtener el dinero que necesita para satisfacer sus manías que él antepone a sus necesidades reales.

Existe apenas un momento en la novela en el cual Colifatto se humaniza un poco al intentar acercarse a su hijo y también cuando, muy tibiamente, se aproxima a su vecina Beatriz. Sin embargo, sus esfuerzos terminan siendo insuficientes y nunca acaban por convencernos de que Colifatto puede ser realmente un héroe, un personaje principal elaborado con sapiencia griega; y así, aunque triunfe, sea derrotado o muera, lo sublime convertirá al héroe en esa persona con la que nos identificamos.

El final de la novela de Roncagliolo es más bien caricaturesco: Colifatto escapa de Gustavo Adolfo, quien al no recibir pago por parte de Marco Aurelio Pesantes (está en la bancarrota y sus actores saquean su casa), se enfurece y culpa a Colifatto porque ha escrito el peor de los guiones. Previamente, Flavio y Óscar se han dado un beso (estuvieron bebiendo juntos) y el evento ha sido captado por los *Paparazzi*. El hijo de Colifatto le dirá de manera socarrona a su padre: “Eres un ícono gay” (300). Con ello se

reafirma que el guionista es un remedo de persona que no es tomado en serio ni por su propio hijo.

En *La tía Julia y el escribidor*, Camacho es también un antihéroe, una persona que trata de mala manera a sus subordinados e incluso a los actores de los radioteatros; está absolutamente alejado de la realidad y para él lo más próximo a la felicidad es la alabanza, el sentirse un artista (uno que no lee ni se cultiva) y esperar la soledad de los domingos para poder disfrazarse con sus trajes de juez, médico, mujer o mendigo.

La diferencia con Varguitas, un ser humano temperamental, pero vivo al fin, un joven inexperto en el arte de escribir y enamorar, es incomparable. Una persona con temores que se enfrenta a un padre tiránico que lo amenaza diciéndole que tiene una pistola y que no dudará en usarla si el aprendiz de escritor persiste en su romance con la tía Julia. El personaje central desafía a su familia con la misma pasión con la que asume el reto de ser escritor; su impulso y vigor harán que su amigo Javier e incluso un profesor de la universidad –quizás tocados por su autenticidad– lo ayuden a progresar en sus afanes idílicos e intelectuales.

Camacho, por otro lado, terminará mal de los nervios, tras lo cual Varguitas asume el rol de guionista y posteriormente viajará a Europa (ya casado con la tía Julia). Al volver –ya como autor reconocido– visita a sus compañeros de la radio, entre ellos a Camacho, que, de ser el amo del radioteatro, es ahora un datero (persona que recoge datos para un medio de comunicación). Su mujer es una artista de clubes nocturnos – Camacho afirma que es una santa– pero según los compañeros del ex escribidor, su esposa es todo lo contrario: una meretriz.

Recordemos que algunos de los personajes femeninos de Camacho son: una hermana incestuosa, una niña “lolita,” una monja enamorada. Esos personajes se parecen a la esposa de Camacho porque sus conductas son, en apariencia, contradictorias. Además, Camacho confiesa que siempre estuvo casado y que, debido a problemas matrimoniales, estuvieron separados por cierto tiempo.

Si tratamos de clasificar *La tía Julia y el escribidor* en alguna tipología de la novela lógicamente recaería en lo que se define como *Bildungsroman*. En ella, el héroe a veces obtiene sus metas: la mujer, el triunfo, el dinero, etc. Muchos factores pueden cambiar el destino del héroe y su posición, ya sea socialmente o en su vida misma, pero él se mantendrá auténtico a sus ideales (Bakhtin, *Speech Genres* 20). Efectivamente, Varguitas –nuestro apasionado personaje– aprende a ser hombre, se casa, triunfa como escritor pero es en esencia el mismo; es más, cuando vuelve al Perú, se encuentra de manera casual con el Gran Pablito (su compañero de Radio Central) y tiene el tiempo y las ganas de tomarse una cerveza con él y luego le da curiosidad por ver al resto de los compañeros: a Pascual y al mismo Pedro Camacho. Todos ellos trabajan ahora para la televisión, que ha llegado al Perú. El Gran Pablito ha pasado a ser portero –antes era reportero– pero esto no aparenta incomodarle y hasta parece hallarse en mejor situación económica.

Varguitas observa con asombro cómo el tiempo ha mermado el aspecto físico de sus compañeros y sobre todo el de Pedro Camacho quien es gritoneado por su jefe sin que el ex *escribidor* proteste. En el encuentro entre el escritor y *el escribidor* no hay alegría

sino tristeza, quizás resignación: por un momento, Camacho finge no reconocer a Varguitas, el jovencito que ha triunfado en las letras.

En *La tía Julia y el escribidor* todos los radioteatros en su mayoría están ambientados en barrios populosos y siempre evocando el tema de la migración a la capital: el sargento Lituma sufre el clima gélido en el peligroso barrio del Callao; Gumercido Tello proviene de la alejada y sureña provincia de Moquegua; la familia Bergua (inmigrantes de las serranías de Ayacucho) habitan en una antigua casona del Centro de Lima; el padre Seferino Huanca Leyva vive en el populoso distrito de La Victoria que es justamente un distrito colindante con El Agustino, lugar que sirve de escenario a uno de los cuentos más emblemáticos de la Generación del 50: “El niño de Junto al Cielo” (Congrains Martin 1954). En ese relato se narra el primer día en Lima de un niño provinciano: el tierno y entrañable Esteban. Al igual que “El niño de Junto al Cielo,” los radioteatros de Camacho transcurren en barriadas limeñas y los personajes (o sus padres) son provincianos afincados en Lima que se enfrentan al elusivo sueño de conquistar la capital.

La llamada “*NARRATIVA URBANA LIMEÑA*” nos muestra una ciudad en la que hay paralelamente peligro y oportunidad para los que radican en Lima, pero principalmente para los provincianos porque la capital representa mejores opciones laborales, educativas, de bonanza, etc. (Vidal 9). Menton opina que la llamada Generación del 50 ocupó su narrativa en problemas sociológicos y los escritores parecieron estar de acuerdo para escribir sobre el abandono del campo y la movilización hacia Lima, el crecimiento poblacional desordenado en la capital y sobre todo el tema de

las barriadas (509). Siguiendo lo expuesto por Menton, efectivamente, se observa en la Generación del 50 un deseo de mostrar las diferencias sociales y las injusticias por medio de relatos como “El muñeco” de Carlos E. Zavaleta (1928), “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro (1929) o “Arreglos de cuentas” de Mario Vargas Llosa (1936). Estos relatos forman parte de lo que Vidal llama la “*NARRATIVA URBANA LIMEÑA*,” y es en ese contexto (1950-1980) en el que Vargas Llosa crea *La tía Julia y el escribidor*, ya que la novela vio la luz en 1977.

Los personajes de Vargas Llosa en sus primeras novelas de 1960 responden a su visión socialista de la injusticia y la sociedad donde hay explotadores y explotados y en la cual no es posible que el éxito y la moralidad puedan estar enlazados, ya que, según el autor y sus convicciones políticas, en el Perú hay estructuras sociales e injusticia (Kristal 63).

En trabajos previos como *Los jefes* (1959) o *La ciudad y los perros* (1962) están presentes temas como las jerarquías, la injusticia, la corrupción y el poder en las que se enfrentan fuerzas que se rebelan ante la autoridad. En los dos trabajos antes mencionados, el tema es muy parecido: jóvenes estudiantes y rebeldes que se enfrentan a sus profesores y superiores. Estas obras corresponden a la época en la que Vargas Llosa cuestionaba, entre otras cosas, el poder y el capitalismo.

Vargas Llosa era un hombre de izquierdas, pero empezó a desencantarse con la Unión Soviética en 1967 cuando el fenecido país empezó a censurar el acceso a la literatura y también cuando Fidel Castro apoyó la decisión de la Unión Soviética de

invadir Checoslovaquia. Según Vargas Llosa, la decisión de la Unión Soviética perjudicaba la memoria de Lenin y manchaba al socialismo (Kristal 72).

Es probable que Vargas Llosa no intuyera que sus reacciones iban a incomodar a Fidel Castro. Era extremadamente difícil, por no decir imposible, que sus opiniones no causaran repercusión en Cuba, que sintió las expresiones del escritor peruano como una afrenta.

Las opiniones de Vargas Llosa crearon una inmediata reacción en Fidel Castro que acusó a algunos intelectuales [se refería a Vargas Llosa] de usar las causas latinoamericanas, de criticar a Cuba y al socialismo desde la lejanía; Castro llamó a esas personas “intelectuales burgueses y liberales burgueses” (Kristal 72).

Definitivamente dos personas temperamentales se encontraron: Vargas Llosa, aquel joven escritor, admirador de Sartre, el socialista, aquel muchacho rebelde que un día se casó con su tía y posteriormente con su prima. Por otro lado, Fidel Castro, el revolucionario admirado en Cuba, en la Unión Soviética, Sudamérica y quizás otros confines; aquel hombre que había expulsado a otro dictador (Fulgencio Batista) del poder en enero de 1959.

Vargas Llosa le escribió a Haydeé Santamaría, fundadora de la organización *Casa de Las Américas* en donde el escritor había disertado muchas veces hasta aquel momento, con la finalidad de renunciar a su cargo del comité editorial:

Comprenderá que es lo único que puedo hacer luego del discurso de Fidel fustigando a los “escritores latinoamericanos que viven en Europa”, a quienes nos ha prohibido la entrada a Cuba “por tiempo indefinido e infinito”. ¿Tanto le ha irritado nuestra carta pidiéndole que esclareciera la situación de Herberto Padilla? Cómo han cambiado los tiempos: recuerdo muy bien esa noche que pasamos con él, hace cuatro años, y en la que admitió de buena gana las

observaciones y las críticas que le hicimos un grupo de esos “intelectuales extranjeros” a los que ahora llama “canallas.” (“Carta a Haydee Santamaría” 248)

A partir de ese episodio, la relación entre Vargas Llosa y el socialismo se fue resquebrajando³¹ y, aunque siguió manifestando cierta simpatía por las causas socialistas, el tiempo se fue encargando de mostrar a un Vargas Llosa con una diferente postura en su visión política. En *La tía Julia y el escribidor*, se observa sutilmente el desencanto de Vargas Llosa con la Revolución Cubana, pero el desengaño no era reciente sino que venía gestándose a raíz del acoso y luego arresto al poeta Heberto Padilla por parte del gobierno cubano ocurrido en 1971 evento al que se le denominó “El caso Padilla.”

En la novela, la administración de la radio en la que trabaja Varguitas opina que deben eliminarse algunos cubanismos de los radioteatros importados de la isla y que ese país es un caos donde coexisten el terrorismo, la guerrilla, los arrestos y un sinfín de problemas (Kristal 97). Otro detalle que llama la atención es que Varguitas nos narra sobre “EL FRACASO del cuento sobre Doroteo Martí” (195). Lo escribe varias veces sin éxito y, justamente, ese apellido evoca a Cuba: José Martí (1853-1895) es un héroe nacional, un escritor y un intelectual que influyó mucho para que Cuba se independizara de España.

Es aquí donde existe una coincidencia entre el discurso de la novela y la visión de Vargas Llosa, pues aunque el texto pareciera apolítico y no hay temas sociales y críticas al poder como en *La ciudad y los perros*, muestra sutilmente el desencanto del autor en torno a la revolución que anteriormente había celebrado.

³¹ Vargas Llosa ha sido criticado por intelectuales y escritores como Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Oscar Collazos, Mario Benedetti, Cornejo Polar, entre otros, por sus críticas al socialismo y a la Revolución Cubana.

La tía Julia y el escritor es totalmente opuesto a todo lo que Vargas Llosa había escrito. Antes, él hablaba de corrupción y clases sociales con vehemencia y con un lenguaje despiadado. En la novela sobre el romance entre Varguitas y Julia predomina el humor, la burla, lo grotesco y temas triviales de barrio que conforman los radioteatros.

Pantaleón y las visitadoras (1973) y *La tía Julia y el escritor* (1977) son novelas de transición hacia una nueva etapa en la que Vargas Llosa explora el fanatismo a nivel social e histórico y de cuestionamiento a sus convicciones políticas (Kristal 98). Estas obras representan el estado intermedio de Vargas Llosa y su transición del socialismo a su pensamiento liberal. Ya no hay más temas de cuestiones de poder sino que observamos a individuos atrapados en el fanatismo: Camacho es un obseso de los radioteatros que representan su mundo en el cual el personaje se siente un gran artista y Pantoja es un militar que recluta prostitutas para mantener la ecuanimidad de su pelotón que padece el calor y la soledad en la agreste selva peruana. Los personajes de Camacho son fanáticos también: religiosos radicales u obsesivos profesionales con metodologías extremas: promueven la copulación colectiva, ejecutan cruzadas contra ratas o sugieren usar drogas a sus pacientes drogadictos.

Pantaleón y las visitadoras (1973) y *La tía Julia y el escritor* *La tía Julia y el escritor* (1977) son relativamente contemporáneas y tienen un aura narrativa muy similar: humor y parodia a la largo de las historias. Aún en los momentos de tensión e incluso de muerte, percibimos hilaridad constante y por ello me atrevo a denominar a esta como “la etapa lúdica” de Vargas Llosa. A partir de *La tía Julia y el escritor* empieza una etapa en la que sus escritos van en busca del Vargas Llosa que conocemos hoy.

Asimismo, debo añadir que esa fase, que pudiera percibirse como una transición, también marca el momento en el cual Vargas Llosa demuestra su versatilidad porque, partiendo de eventos domésticos de barrio, tragedias matrimoniales o las vidas ridículas de Camacho o Pantoja, el autor escribe novelas con estructura sólida y convierte temas nimios en historias relevantes.

En *La Guerra del fin del mundo* (1981) Vargas Llosa denuncia la tendencia humana de idealizar la violencia, critica a idealistas e intelectuales que la justifican y narra sobre la rebelión que hubo en Canudos (Brasil) para aceptar a Brasil como una república. Posteriormente Vargas Llosa escribiría *Historia de Mayta* (1984) en la que hay una insurrección izquierdista en Jauja (Perú) liderada por Guillermo Vallejos Vidal; el objetivo de la sedición es liberar a un encarcelado llamado Alejandro Mayta. Los dos personajes morirán y posteriormente se mencionará que los implicados podrían estar ligados a movimientos pro-cubanos debido a que el *modus operandi* es similar al accionar de Castro. Nuevamente, Vargas Llosa muestra su desligamiento con Cuba y Castro.

En *Historia de Mayta*, Vargas Llosa presenta una novela en la que se narra que un cambio político no puede gestarse por medio de la violencia y es una utopía política que a la larga ocasiona más perjuicio que bienestar (Kristal 141). Observamos que los textos narrativos mencionados tienen un discurso ideológico que “coinciden” con el pensamiento del autor (como la crítica a los cubanismos en el guión de Camacho que se asemeja al desencanto de Vargas Llosa hacia la Revolución de Cuba). Al respecto, puede distinguirse que cuando Vargas Llosa era socialista en los años sesenta, sus escritos

mostraban críticas al capitalismo y cuando creía en el mercado libre y el liberalismo, su narrativa criticaba el fanatismo y las utopías (Kristal 197). De tal manera, siguiendo lo que plantea Kristal, es posible afirmar que los eventos que se narran en una novela de algún modo van a tener una similitud con el pensamiento del autor e igualmente los escenarios donde transcurren las historias serán lugares comunes al escritor.

Según Vargas Llosa y su doctrina acerca de los ‘demonios’ de la creación literaria, un autor no es responsable por sus temas literarios e incluso sus opiniones personales pueden oponerse al trabajo literario (Kristal 197). Sin embargo, como Kristal mismo ha analizado y podemos también advertir en esta investigación, las visiones personales de Vargas Llosa parecen corresponder con los temas literarios que propone.

Respecto al discurso, Bakhtin sostenía que los protagonistas de Dostoievski hablaban casi todos la misma lengua, muy semejante a la de su autor, de una forma tan idéntica que hasta se le criticó por ello (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 182).

En *La tía Julia y el escribidor*, lo poco que se menciona sobre Cuba es negativo, casi como mostrando el inicio de un nuevo Vargas Llosa que deja de creer en la Revolución Cubana. La manera de hablar de Varguitas coincide también con la manera de hablar de Vargas Llosa: su vehemencia, su lucidez para trabajar y su intelectualidad que va en ascenso por medio de un proceso de aprendizaje y que al final nos dará dos resultados: el joven convertido en hombre y el aprendiz de escritor convertido en escritor.

Aunque el autor está fuera del universo que se describe, los personajes y sus formas de hablar están sujetos a una postura y una forma que coinciden con la actitud del autor y su discurso (Bakhtin, *Speech Genres* 160). Obviamente que Varguitas tiene

mucho de Vargas Llosa como Colifatto tiene algunas “similitudes” con Roncagliolo: un escritor que incluso puede escribir por encargo. Aunque el autor lo ha negado rotunda y públicamente, hay fuentes que afirman que Roncagliolo recibió dinero para escribir el libro *Memorias de una dama* (2009). El libro no circuló en la República Dominicana sin que la editorial Alfaguara explicara la razón y hasta se habló de censura. Sobre el incidente, en su artículo “Literatura y censura en República Dominicana,” Porras Ferreyra ha afirmado:

Los hechos comienzan en el año 2000 cuando Santiago Roncagliolo, en esos años un joven escritor afincado en Europa y con deseos de convertirse en autor de éxito, es contratado por Nelia Barletta Ricart como *nègre littéraire* para ayudarla a redactar sus memorias. Hija de Amadeo Barletta, uno de los hombres que mayor fortuna hayan hecho en la República Dominicana [...] En 2002 el cáncer terminó por apagar la voz de la elegante dama. Semanas después del deceso, Miguel y “Nelita” Morales Barletta, únicos descendientes de la finada, contactaron a Roncagliolo y le exigieron entregar todo el material producto de las largas entrevistas con la madre.

Los datos expuestos en este capítulo respecto a la creación de *La tía Julia y el escribidor* sirven para aseverar que es un texto ameno y con estructura sólida, pero que, al ser una novela de transición, probablemente no llega a tener la misma resonancia que las novelas que la sucedieron a partir de 1980.

En cuanto a Roncagliolo, la novela *Óscar y las mujeres* se publica en 2013 y tiene como escenario los Estados Unidos, un país que –a juzgar por algunas incidencias en las historias y aspectos formales en el lenguaje narrativo– el autor parece no conocer a profundidad.

Óscar y las mujeres nos muestra un guión de telenovela aparentemente tradicional en el cual hay una pareja enamorada (Gustavo Adolfo y María de la Piedad) y una mujer infame (Cayetana, la esposa de Gustavo Adolfo). En la historia, la empleada (María de la

Piedad) es la mujer enamorada y de nobles sentimientos y la esposa de Gustavo Adolfo es una arpía.

Es imprescindible ofrecer un breve marco teórico sobre la televisión y la telenovela latina en los Estados Unidos en nuestro intento de aproximarnos al texto de Roncagliolo que aborda justamente esos campos. En efecto, las novelas de Univisión perpetúan los mismos conceptos patriarcales en los cuales existe un héroe y una heroína con roles tradicionales y cuya acción culmina con el matrimonio, cumpliéndose así el anhelo de la heroína de vivir feliz eternamente (Markert 45).

Por lo general, las telenovelas siempre nos presentan una historia tradicional de romance entre hombre y mujer y los intrincados caminos y obstáculos que tendrán para ser felices: un padre posesivo, un villano o una villana que desea acabar con la pareja que anhela ser feliz, clases sociales que dividen a los enamorados: el hombre rico y bueno y la mujer dócil y pura (de “himen intacto,” diría Pedro Camacho) cuyo único pecado es haber nacido en la pobreza.

Sin embargo, no todas las programaciones de Univisión muestran a mujeres dóciles y tradicionales pues en los *Talk Shows* y documentales observamos a mujeres latinas más emancipadas (Markert 41). Aquel que haya observado algún *Talk Show* latino notará que se muestra a la mujer latina –profesional o no– que sale adelante y que goza de un marco laboral y legal que le permite progresar. Cuenta también con el apoyo de la conductora del programa televisivo que valida las decisiones de las participantes respecto a sus vidas y/o les aconseja porque es una imagen pública que representa el éxito.

Pareciera contradictorio e inconsistente que en las telenovelas se presenten roles tradicionales y en los *Talk Shows*³² se muestre otro perfil de mujer (más liberal y emancipada), pero todo ello tiene una explicación. Las telenovelas son producidas por Televisa en México y se transmiten en Estados Unidos, mientras que los *Talk Shows* se producen en Estados Unidos. Las telenovelas parecen tener como público a la mujer inmigrante con valores tradicionales y que evoca sus costumbres por medio de las telenovelas. Los *Talk shows* tienen el mismo público objetivo, pero su intención es diferente: buscan inculcar los valores de los Estados Unidos en la mujer inmigrante para que asimile la cultura estadounidense (Markert 41-43).

En las telenovelas, solamente las heroínas avanzan socialmente y así en novelas como “Gata salvaje” o “Los caminos del amor,” sus personajes Rosaura y Rubí, provienen de familias pobres; pero de estas dos heroínas, Rubí no logrará ascender socialmente porque no tiene sentimientos nobles (Markert 46). Por tanto, es indispensable que el arquetipo de la heroína sea el siguiente: la mujer no solamente debe ser pobre y virginal, también debe tener corazón y sentimientos nobles para ser digna del hombre rico y apuesto que la galantea.

La telenovela escrita por Colifatto intentará asemejarse a un guión tradicional, pero no podrá arribar a tal objetivo, primero por presupuesto y después porque los problemas personales del autor lo dominan y por ello él cambiará los guiones. Por ello, el resultado de la telenovela de Colifatto será tan desastroso como los guiones de Camacho.

²⁰ Uno de esos *Talk Shows*, por citar alguno, es el que conduce Cristina que es una versión de Oprah Winfrey. Cristina, pese a ser cubana, se dirige a la comunidad latina en su totalidad, así como Oprah se dirige a la audiencia femenina de los Estados Unidos y no solamente a la afroamericana.

En la televisión, las caras con las que nos encontramos no son extrañas ni misteriosas, nos son comunes y las personas y sus vidas nos son próximas porque hay una alocución familiar donde fluye una historia narrada con simpleza (Martín-Barbero, *De los medios* 12). Como hemos podido observar, en las novelas aquí estudiadas, tanto el guión de Camacho como el de Colifatto poseen un aura de simpleza con historias por momentos burdas y estereotipadas: la “vergüenza” familiar, la joven enamorada de su hermano o la empleada que conquistará el amor de su patrón causando con ello un escándalo social.

Roncagliolo, sin mostrar esa postura férrea que caracterizaba a la escritura social y comprometida propuesta por Jean Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?*, presenta por medio del humor, la parodia y las exageraciones, las incongruencias y despropósitos del mundo capitalista en los Estados Unidos. Pesantes,³³ el obeso jefe de Colifatto,³⁴ manifiesta haber sido vecino de Madonna y se ufana de vivir al lado de Xuxa, la conductora de televisión brasileña y ex novia del astro del fútbol conocido como Pelé. Pesantes tiene una casa fastuosa con un sótano plagado de parafernalia sadomasoquista, cuatro o cinco celulares, varios divorcios encima y una ex mujer que desea un velero para que su hijo no sea motivo de burlas o “bullying” en el colegio. Pesantes aduce estar endeudado, pero al mismo tiempo se vanagloria ante Colifatto sobre su opulencia económica y lo humilla cuantas veces puede.

³³ Pesantes, el jefe de Colifatto, tiene un nombre muy irónico. En el relato se exagera de manera grotesca la figura voluminosa, por lo que su apellido “Pesantes” es otra forma de insistir sobre su peso.

³⁴ Colifatto tiene también un apellido muy peculiar y es un tipo frágil como una planta y tiene fobia a enfermarse. El sonido del apellido trae al recuerdo palabras como ‘coliflor’ o ‘cólico’. Pero, curiosamente, ‘coli’ significa bacteria y ‘fatto’ significa ‘hecho’ en italiano.

Ambos guiones finalmente terminan saliéndose de los típicos parámetros del radioteatro y la telenovela a pesar de que sus guionistas intentan no hacerlo. Justamente aquí radica la intencionalidad de los autores Vargas Llosa y Roncagliolo: por medio de un discurso paródico logran alejarse de los estereotipos a los que nos tienen acostumbrados los medios masivos de comunicación. Asimismo, se percibe un discurso presentado por medio de diálogos y descripciones de situaciones que nos muestran un escenario económico, político y social, y algunas coincidencias entre los autores implícitos de las novelas (Vargas Llosa y Roncagliolo) y sus héroes ficticiales.

CONCLUSIONES

Una primera conclusión es que hoy los medios de comunicación no solamente son agentes de socialización sino que conforman parte de nuestro *modus vivendi*: prendemos el televisor o la radio por las mañanas antes de ir al trabajo, cuando manejamos el auto o al llegar a casa. El individuo de hoy no es necesariamente como la jovencita Nené de *Boquitas pintadas* que compite con su amiga por ver quién conoce el nombre de los actores u observa ciertos programas televisivos. En la actualidad, los medios de comunicación no sirven únicamente –como antaño-- para crear nacionalismo o unir a la nación sino para entretener a millones de individuos y generar millones de dólares en países de Sudamérica como también en los Estados Unidos con una fórmula fácil: las telenovelas.

Considero que existe una convergencia distinguible en los temas tratados por Vargas Llosa y Roncagliolo y también en la forma en la que narran. Sin embargo, *La tía Julia y el escritor* presenta un universo más amplio y relevante por el “caos narrativo” de la novela que nunca se le escapa de las manos al autor.

Una relación hipertextual y architextual implica que un texto deriva de otro anterior construido por medio de la imitación: Virgilio emula a Homero y el *Guzmán* imita al *Lazarillo* (Genette, *Palimpsestos*17). Ciertamente existe una relación hipertextual

entre *La tía Julia y el escribidor* y *Óscar y las mujeres* la cual puede percibirse tanto en las historias similares como en el lenguaje barroco.

La primera metadiégesis de Camacho es muy similar al guión de Colifatto al narrar sobre la descripción de la bondad de las personas (el doctor de Quinteros y María de la Piedad). En ambas historias, los personajes bondadosos se encuentran rodeados de flores en un día espléndido y en lo temático la coincidencia es aún mayor: hermanos que tienen una relación incestuosa y apasionada.

Las dos novelas presentan guiones reescritos, cambiados y existe confusión de personajes debido a los errores y cansancio del escritor Camacho o por el despecho y casi estado catártico del guionista Colifatto.

Las novelas de Vargas Llosa y Roncagliolo proponen una crítica social a la política y la moral, pero de manera burlesca, recurriendo a la ironía, al humor, a la parodia y la sátira, en vez del discurso visceral que caracterizaba a la literatura comprometida. Observamos que en los personajes y en la narrativa de Vargas Llosa y Roncagliolo hay exageración, situaciones hiperbólicas y excesos que, indudablemente, son elementos rabelesianos.

Mi investigación me ha permitido hallar similitudes entre Vargas Llosa y Roncagliolo. Una de estas es el uso de la parodia para mostrar irónicamente la realidad, es decir, una forma distinta de la realidad. La parodia es “Repetition with critical distance, which makes difference rather than similarity” (Hutcheon, *A Theory of Parody* 6). Nuestros autores exponen los excesos, errores y vicios de los hombres a través de una

irrealidad (los guiones de Camacho y Colifatto) y nos revelan el mundo que habitamos, pero desde otra perspectiva: la parodia en vez del discurso visceral.

La manera de narrar haciendo una parodia del radioteatro o la telenovela justamente busca distanciarse de sus estereotipos ridiculizándolos. De *La tía Julia y el escribidor* cito dos ejemplos: la primera metadiégesis sobre el incesto entre Elanita y Richard termina con una pregunta: “¿Estallarían el escándalo o un pudoroso velo de disimulación y orgullo pisoteado ocultaría para siempre esa tragedia [subrayado mío] de San Isidro?” (58). La segunda metadiégesis sobre el sargento Lituma y el orate termina con una pregunta que hace el narrador (Camacho): “Cómo terminará esta tragedia [subrayado mío] chalaca?” (109). El uso de la palabra “tragedia” sirve justamente para establecer las distancias entre la verdadera tragedia griega con el remedo de tragedia de los radioteatros.

Colifatto ridiculiza también sus historias afeando al mismo personaje una y otra vez hasta hacer de Cayetana la mujer más horrenda que uno puede imaginarse: “La fea y paralítica [el impedimento físico sugiere desdicha y fatalidad] esposa de Gustavo Adolfo, con su ojo bizco, su vientre prominente y su verruga verde en la nariz ” (95).

Cayetana no solamente sufrirá una metamorfosis antojadiza, sino que Colifatto la matará en el guión para luego hacerla revivir ante el desconcierto y cólera de Pesantes. No contento con sus desaciertos, nuestro guionista televisivo cambiará el nombre de la heroína: María de la Piedad pasará a llamarse Beatriz (la vecina de Colifatto) ante el asombro de las personas presentes en el set de grabación.

Por medio de la parodia sobre los guiones de radioteatro y telenovela, mencionando la palabra ‘tragedia,’ citando a Cervantes, Nabokov, Sófocles o Shakespeare, lo que se busca es afirmar lo contrario. El arte popular (ya sea el radioteatro o la telenovela) en apariencia no tiene ninguna relación con el arte culto: la literatura española, ruso-norteamericana o el teatro griego o inglés.

La sátira recurre, ya sea en prosa o en verso, a narrar y describir de manera crítico-moralizadora o cómicamente, la realidad e intenta representarla. Mediante esta representación, muestra los defectos y vicios de los individuos, tanto de los pobres como de los ricos, y los hechos relativamente importantes (Marchese 311).

En las historias de Camacho, distinguimos las miserias que ocurren en familias ricas como la del doctor de Quinteros o en los hogares pobres como el de los Bergua; en todos los lugares ocurren tragedias que pueden ser narradas y criticadas mediante la sátira. Igualmente, las vidas miserables de Pesantes y Colifatto son narradas cómicamente pues reciben insultos, humillaciones y hasta amenazas de agresión física siempre en medio de situaciones hilarantes.

La pureza es otro tema ridiculizado en *La Tía Julia y el escribidor*: “Doña Zoila Saravia Durán tenía las cualidades que había exigido: salud irreprochable, himen intacto y capacidad reproductora” (183). Aquí, lejos de mostrar que esos atributos sirven de mucho (en el contexto de un radioteatro tradicional son importantes), se observa lo contrario, pues a la pobre Zoila no le servirá para huir de la fatalidad ni tampoco para el goce carnal. Téllez (su esposo) es abusivo física y psicológicamente e incluso en la misma

página se narra que debido a la inexperiencia de ambos en las lides amorosas, Doña Zoila pierde primero la virginidad de manera “heterodoxa, es decir sodomíticamente” (*Ibid*).

El uso de la sátira para mostrar las obsesiones, manías y paranoias de Camacho y Colifatto nos sirven como indicio para entender su alienación respecto al mundo. Por un lado, Camacho trabaja compulsivamente sin dormir y es un ser solitario. Por otro, Colifatto, aunque tiene en apariencia a Natalia, es como si no la tuviera, pues al estar obsesionado con escribir “el guión,” nunca le presta atención y por eso ella corta su relación con él. El guionista se muestra como un individuo que tiene aversión a las mujeres y puede usar la vida de cualquiera para poder escribir una telenovela.

En el universo de nuestros autores, existen o pueden existir mujeres abusadas y dominantes, empleadas domésticas seducidas y enamoradas, hombres adinerados e inescrupulosos, fanáticos, moralistas, idealistas y relaciones incestuosas. El desarrollo de las tramas en el melodrama se distingue por las relaciones familiares y los excesos en los cuales existen hijos y familiares perdidos, paternidades no aclaradas, herencias perdidas, relaciones entre hermanos, noviazgos, matrimonios (Benavides 11). En *La tía Julia y el escribidor*, Camacho “narra” la relación incestuosa entre los hermanos Richard y Elianita y con embarazo de por medio, y en *Óscar y las mujeres*, Colifatto nos cuenta que Gustavo Adolfo (el patrón) y María de la Piedad (la sirvienta) están enamorados aunque son hermanos.

Otros temas recurrentes son el del autor atrapado y alienado intentando sobrevivir como escritor de un arte “no culto” como los radioteatros o las telenovelas. Tanto Camacho como Colifatto dependen de eso para vivir y pretenden escribir textos

relevantes, pero encuentran muchas dificultades para hacerlo y desarrollar su arte: situaciones económicas y sentimentales que los han castrado.

Es substancial distinguir que si bien las dos novelas apelan al uso de los medios masivos de comunicación como tema y como formato, Vargas Llosa ha utilizado mejor este elemento uniéndolo a lo literario, creando varios ‘universos’ en varias ciudades de Lima y partes del Perú, mientras que Roncagliolo apenas aborda unas cuantas millas de Miami.

Según Bakhtin (*Speech Genres* 133), la ironía lo abarca todo: los jueces, patriarcas, líderes y profetas han sido reemplazados por el escritor que los copia estilizándolos, parodiándolos y adaptándolos a su propio estilo. Precisamente es eso lo que ha logrado Vargas Llosa por medio de la ironía: recrear un universo más real con todos esos personajes “importantes” y autoritarios; los ha ridiculizado mostrando a la autoridad de manera carnavalesca. Los jueces y los policías están sujetos a las atípicas reacciones y situaciones de sus acusados o las personas que tienen que arrestar: un juez no sabe qué decirle a la “lolita” Sarita Huanca Salaverría, o Lituma no sabe cómo arrestar a un orate. Por su parte, Roncagliolo ha utilizado la ironía también pero a un nivel doméstico: Colifatto discute con Natalia, con Pesantes o con Fabiola Tuzard, pero el espacio se ve reducido apenas –ni siquiera a todo Miami– a unas millas entre el estudio de grabación, la casa de Pesantes y el departamento del personaje central o el de su vecina.

Entre *La tía Julia y el escribidor* y *Óscar y las mujeres* hay algunas diferencias que debemos resaltar, entre ellas que el personaje central, Varguitas, vive en un mundo

real en el que las cosas tienen sentido. Colifatto es tan paródico como sus guiones, lo cual le quita intensidad a la novela misma y la hace poco creíble porque al protagonista central nada le resulta medianamente bien y sus actitudes tan torpes hacen dudar si Colifatto realmente puede ser un guionista. Es decir, la construcción del personaje presenta algunas contradicciones o al menos algunos indicios que le restan cierta credibilidad.

El narrador implícito de Vargas Llosa se mofa de los estereotipos del radioteatro y de la creatividad de Pedro Camacho pues paulatinamente Varguitas va descubriendo que el talento del guionista no es tal, sino que es el fruto de la repetición, el cliché y la ayuda de un diccionario de citas.

En Roncagliolo, el guionista Colifatto se parodia a sí mismo, ya que incorpora lo que le pasa en la vida real a los guiones. Aquí Varguitas marca distancia tanto de Camacho como de Colifatto, pues verdaderamente anhela ser escritor y ve los radioteatros como un medio de subsistencia para un fin superior: consolidarse como literato. Camacho cree ser un iluminado de las letras sin serlo, en tanto que Colifatto es un mercenario que puede escribir lo que sea y “matar” a cualquier personaje con tal que le paguen.

El problema en *Óscar y las mujeres* es que la narrativa en los guiones al igual que en la vida de Colifatto son lineales y no presentan mayores situaciones de tensión a las cuales el lector pueda aferrarse en la búsqueda de historias intensas o un argumento que le plantee retos. Algunas oraciones se presentan un tanto acartonadas: “Y el art decó de Miami era para él como una parodia de una parodia” (203).

Ciertos eventos son poco creíbles en la novela de Roncagliolo, hechos que normalmente le ocurren al ser humano común, nunca le han sucedido a Óscar. Nos estamos refiriendo a la vida real de Colifatto, no a sus guiones: “Óscar jamás había visto una puesta del sol. Tenía la vaga idea de que el sol se apagaba con un interruptor” (165).

Existen algunas otras escenas poco creíbles como el supuesto pago que Pesantes hace a sus empleados: con pasajes y canjes publicitarios o el motín que hacen sus empleados en la casa de Pesantes en la que destrozan todo sin que nadie: ni Pesantes, ni la policía, ni los vecinos digan nada. En un país como los Estados Unidos, en donde el mínimo disturbio es acallado (y más aún en un lujoso barrio como Star Island), esta situación suena nada verosímil.

El final de la novela en el que Flavio corretea a Colifatto para golpearlo mientras este habla con Beatriz por el celular, es igualmente atípico; Colifatto –aquel ser lerdo que nunca ha visto una puesta de sol– puede escapar velozmente de Flavio y charlar al mismo tiempo con Beatriz que le promete esperarlo.

Algunos diálogos del así llamado Spanglish³⁵ tampoco se presentan naturales: “–Eso –confirmó ella–. Y calzo una talla very big. Jajajajaja” (69). Existe otra frase de que suena un poco artificial: “Me encantan los *dreadlocks*. ¡Son tan reggae!” (*Ibid*).

No son pocas las situaciones que se presentan inverosímiles: “Óscar era incapaz de distinguir a uno [un niño] de cinco de uno de quince (300). Estas situaciones en el

³⁵ El Spanglish recurre a lo que se conoce en inglés como code-switching (CS). CS es la capacidad de una persona bilingüe de poder alternar entre dos idiomas e incluso insertar palabras o frases de un idioma en el otro, sin afectar la gramática y sintaxis de ninguna de las lenguas usadas. Ver Ana M. Carvallo, “Code-Switching.” *Spanish as a Heritage Language in the United States: the State of the Field*. Eds. Sara M. Beaudrie & Marta Fairclough. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2012. 139-151

mundo “real” de Colifatto no tienen mucho sentido: ¿Es posible que un ser humano no pueda distinguir a un niño de un adolescente?

El desarrollo lineal de la novela de *Óscar y las mujeres* no plantea mayores retos de lectura en comparación a *La tía Julia y el escribidor*. Recordemos que en el libro de Vargas Llosa existe un problema planteado por medio del *Bildungsroman* en el que Varguitas empieza a “hacerse hombre,” se convierte en escritor y repasa su vida de aprendizaje. Como matiz tiene a Camacho y sus nueve historias que alargan la novela, creando complejidad y dando pausa a las vivencias de Varguitas. Se afecta así el *tempo* de la novela, creando una expectativa por saber qué ocurrirá más allá luego de cada capítulo intercalado: Esto no ocurre en *Óscar y las mujeres*, y aunque es obvio que Roncagliolo –un narrador con varias publicaciones– puede escribir, narrar y recurrir a la ironía con aplomo, a nivel estructural y diegético nos deja la sensación de que pudo brindarnos más datos sobre Colifatto: ¿Dónde nació y cómo fue su niñez? ¿Quiénes fueron su padres? ¿Por qué es un completo egoísta? ¿De dónde provienen sus miedos e inseguridades?

De Colifatto sabemos poco y por ello al desconocer su lado humano –su infancia y sus miedos bien pudieron ser narrados por medio de una analepsis– no podemos conmovernos con él ni tampoco conocerlo lo suficiente para detestarlo “justificadamente.”

El acierto en Vargas Llosa es que, partiendo de *La verdad de las mentiras*, ha sabido escapar a la tentación de contarnos su vida y experiencia como narrador y ha modificado su realidad y sus verdades para transformarlas en mentiras leíbles como *La tía Julia y el escribidor* y tantas otras obras de gran valor.

Roncagliolo ha intentado de alguna manera imitar a Vargas Llosa respecto a usar lo popular como elemento importante en el hilo narrativo, pero está claro que no ha logrado la misma agudeza para relatar su novela, debido quizás a evidentes diferencias entre el amplísimo bagaje literario de Vargas Llosa y el de Roncagliolo que es un narrador medianamente joven. Sin embargo, podemos acotar que Roncagliolo, en su periplo literario ha escrito una obra como *Abril rojo* (2006), libro al que se le concedió el premio Alfaguara de literatura en ese mismo año.

Mi argumento en referencia a Roncagliolo y su narrativa es que *Óscar y las mujeres* probablemente no sea el trabajo más representativo del autor, pero con *Abril rojo*, –una novela que habla sobre el terrorismo en el Perú– el autor ha demostrado un mejor hilo narrativo con un tratamiento por momentos periodístico.

En su reseña de *Abril rojo*, Visbal sostiene que algunos consideran que dicha novela está bien narrada y que denuncia el terrorismo en el Perú, mientras que otros creen que su personaje central (Chacaltana) es un descendiente de Lituma, es decir que tiene las características de un personaje Vargasllosiano.

Precisamente este último argumento expuesto por Visbal, me permite arribar a una conclusión importante en esta tesis respecto a *Óscar y las mujeres* y a Roncagliolo: para cualquier escritor peruano resulta inevitable no recurrir a la obra vargasllosiana, ya que desde hace décadas Vargas Llosa es el referente inmediato cuando hablamos de narrativa peruana.

Cuando analizamos a Vargas Llosa nos enfrentamos –junto a Gabriel García Márquez– a uno de los escritores más relevantes de la literatura sudamericana

contemporánea, y lo afirmo sabiendo de antemano que el autor peruano ha sido un estudioso del colombiano, razón por la que escribió *García Márquez, historia de un deicidio* (1971). Por ello quizás Rama alguna vez afirmó que Vargas Llosa estableció los estándares de la novela contemporánea” (*cit.* en Kristal 41); esto, muy pesar de los polémicos cambios políticos del escritor que han generado admiradores y detractores. Actualmente, Vargas Llosa solamente compite contra sí mismo, lo cual es una posición envidiable que muy pocos autores de habla hispana ostentan (Kristal 41). Por tanto, explorar la obra vargasllosiana requeriría un trabajo de investigación extenso –quizás a razón de una tesis por libro– por lo que mi tesis ha sido, no un estudio exclusivo sobre Vargas Llosa, sino el análisis de ciertos aspectos de *La tía Julia y el escribidor* y su influencia en *Óscar y las mujeres* y el autor Roncagliolo.

Más allá de los ‘valores’ o ‘desvalores’ de ambas novelas, términos que finalmente son intrínsecos e inherentes a mi investigación, destaco en nuestros autores, el acierto y la mediación entre lo culto y lo popular, es decir, en la hibridación entre la literatura y los medios masivos de comunicación.

Vargas Llosa y Roncagliolo coinciden y aciertan en combinar los elementos populares de los medios masivos: radio y televisión. Usando la parodia, el humor y la ironía han creado una literatura universal, lúdica y enrevesada que, de algún modo, los distingue de otros autores peruanos. Los personajes de Vargas Llosa y Roncagliolo tienen afanes literarios e intentan sobrevivir en ciudades modernas que, con el tiempo, se tornan, poblacional y tecnológicamente, más caóticas.

Aunque las novelas de mi investigación pudieran ser interpretadas como apolíticas, considero que hay críticas implícitas a la sociedad, la economía, la política y los medios de comunicación pero con una postura lúdica y paródica desde lo narrativo. La literatura sin duda cambia y por tal razón el estilo en las “denuncias” que hacen Vargas Llosa y Roncagliolo en el siglo XX y XXI son tan diferentes a las de centurias anteriores. No en vano el mismo Sartre sostenía que “las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas. Si no escribimos como en el siglo XVII es porque la lengua de Racine y Saint-Evremond no se prestan para hablar de locomotoras y el proletariado” (64). Definitivamente la literatura ha cambiado y el lenguaje se va transformado y evoluciona mientras narra y describe un mundo diferente, cada vez más inhumano, donde el dinero – como vemos en las vidas de Colifatto y Pesantes—es el fin supremo.

Tanto Varguitas, como Camacho y Colifatto, son personajes y “narradores” que intentan evadirse del mundo en el que viven e invitan al lector a experimentar un escape imaginario del mundo moderno. Una novela –lo he señalado ya– es un vaso comunicante y, al igual que la radio, la televisión o el cine, representa (metafóricamente hablando) un vehículo de escape. Usando la destreza propia del escritor ecléctico, cosmopolita, desprovisto de algún discurso ideológico enérgico, Vargas Llosa y Roncagliolo cumplen un nuevo rol: narrar de manera carnavalizada sobre la soledad del individuo en un mundo cada vez más cínico, globalizado y tecnológico donde se practica el canibalismo profesional. Así, nuestros autores se distancian de aquella literatura “comprometida”

propuesta por Sartre, y que fue de alguna manera incorporada inicialmente por los narradores del boom latinoamericano, entre ellos, el mismo Vargas Llosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1981.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Vicente García Yebra. Madrid: Gredos, 1992.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1981.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- . *Speech Genres & Other Later Essays*. Eds. Caryl Emerson & Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986.
- Benavides, O. Hugo. *Drugs, Thugs and Divas*. Austin, TX: University de Texas Press, 2008.
- Boland, Roy. *Una rara comedia. Visión y revisión de las novelas de Mario Vargas Llosa*. Portales, NM: Research University Press, 2003.
- Carvalho, Ana M. "Code-Switching." *Spanish as a Heritage Language in the United States: The State of the Field*. Eds. Sarah M. Beaudrie & Marta Fairclough. Washington, D.C. : Georgetown University Press, 2012.
- Claxton, Robert. *From Parsifal to Peron. Early Radio in Argentina*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2007.
- Congrains Martin, Enrique. "El niño de Junto al Cielo." *Cuentos limeños (1950-1980)*. Ed. Luis Fernando Vidal. Lima: Peisa, 1981.
- . *No una sino muchas muertes*. Lima: Peisa, 1974.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed Vincent B. Leitch. New York-London: W.W. Norton & Company, 2010.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

- . *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Trad. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso, 1975.
- González Echeverría, Roberto. *Modern Latin American Literature. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twenty-Century Art Forms*. New York-London: Methuen, 1985.
- . "The Politics of Parody." *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Kristal, Efrain. *Temptation of the Word: The Novels of Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Lejeune, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Paris: Editions du Seuil, 1972
- Lipovstesky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Marchese, Angelo & Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1971.
- Martín-Barbero, Jesús. "The Processes from Nationalisms to Transnationalisms." *Media and Cultural Studies*. Ed. Meenakshi G. Durhman & Douglas M. Kellner. London: Blackwell, 2001.
- . *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Markert, John. "Divergent Gender-Roles Messages on Spanish – Language Television in United States: Cracks in the Edifice: Unlatching the Window of Change." *Sociological Imagination*. 45.1 (2009): 41-61.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Oviedo, José Miguel. "Radioteatro, strip-tease y novela," *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. Vol 1. 7 (1978): 1-7.

- Porrás Ferreyra, Jaime. "Literatura y censura en República Dominicana." *Revista Replicante*. Nov. 2011. Web. 23 sept. 2014.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. New York: Penguin Books, 1996.
- . *El beso de la mujer araña*. Madrid: Seix Barral, 1991.
- . *La traición de Rita Hayworth*. Madrid: Seix Barral, 1991.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Rimmon-Kenan, Shalomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen, 1983.
- Roncagliolo, Santiago. *Óscar y las mujeres*. Doral, FL: Santillana, 2013.
- Rowe, William & Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso, 1991.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1951.
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, 1982.
- Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres." *Anthropos* 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. 1991. Web 23 sept. 2014.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- . *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquet editores, 1971.
- . *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Santillana, 2005.
- . *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de Lectura, 2002.
- . "Carta a Haydée Santamaría." *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Vidal, Luis Fernando. *Cuentos limeños (1950-1980)*. Lima: Peisa, 1981.
- Visbal Sierra, Ricardo. "Reseña de *Abril rojo*." *Pensamiento y Cultura. Universidad de la Sabana*., 2006. Web. 23 sept. 2014.

CURRÍCULUM VITAE

Hemil S. García Linares nació en Marzo de 1971 en Lima, Perú. Es licenciado en periodismo por la universidad Jaime Bausate y Meza. Desde 1990 escribe narrativa, pasión que abandonó a mediados de esa década para conseguir estabilidad laboral ya que su país afrontaba problemas económicos, democráticos y sociales. En el año 2000 emigró a Estados Unidos y desde el año 2005 ha publicado cuentos en Estados Unidos, Argentina, Francia, México, Dinamarca, Canadá y España. Tiene tres libros publicados: *Cuentos del norte, historias del Sur* (2009), *Sesenta días para abandonar el país* (2011), *Raíces Latinas, poetas y narradores inmigrantes* (2012). Obtuvo el primer lugar en la categoría First Book en el 2010 International Latino Book Awards con el libro *Cuentos del Norte, historias del sur* y el segundo lugar en la categoría Best Popular Book en el 2014 International Latino Book Awards con el libro *Raíces Latinas, poetas y narradores inmigrantes*. Ha sido finalista en el concurso de cuentos Premio Platero 2012 organizado por el Club del Libro de Naciones Unidas (Ginebra). El 2014 fue seleccionado finalista en el concurso de relatos “Festival del Libro Aragonés” (España). Ha sido tutor de español en Northern Virginia Community College (2012-2013) y Graduate Teaching Assistant en George Mason University (2013-2014). Actualmente se desempeña como profesor de español en Cesar Chavez Public Charter Schools for Public Policy.