

UNIVERSIDAD DE ARGEL 2

FACULTAD DE LETRAS Y LENGUAS

DEPARTAMENTO DE ALEMÁN, ESPAÑOL E ITALIANO



TESINA DE MAGÍSTER

LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN “*LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*” DE MARIO VARGAS LLOSA: ANÁLISIS ESTRUCTURALISTA

ELABORADA POR:

GRAD HANA

DIRIGIDA POR:

Profesora catedrática ZERROUKI SALIHA

Año académico

2016/2017

Dedicatoria

A Dios todo poderoso por fortalecerme para llegar hasta este punto, por haberme curado cuando mi salud estaba diezmada y por no haberme dejado flaquear a mitad del camino.

A MI Imagen PERIGRINA, A mi MADRE por todo y mucho más, a la primera impulsora de mis sueños, contra viento y marea que ha podido con su ternura y amor pintar de colores mi vida, LE OFREZCO CON UNA ROSA NACARADA ESTE DIPLOMA.

A mi padre por su abnegación y sacrificio por brindarme el ejemplo de reciedumbre frente a los avatares de la vida, por ser el pilar fundamental en todo lo que soy.

A mis hermanos y hermana de los cuales aprendí aciertos por ser mi fuerza y templanza.

A mi directora de tesis que tengo a gala y a honor dedicarle esta tesina por ser modelo de docente y de persona donde todos los honores se quedan faltantes ante lo que realmente merece.

A mis muy queridas amigas sara bennouala y sihem benabderahman por ser la fuente de mi motivación e inspiración

Al doctor I. KHALED por su apoyo incondicional, por tomarme de la mano cuando más lo necesité.

A todas las personas que directa o indirectamente me han alentado con su presencia, les dedico este trabajo.

A todos ustedes leS agradezco de corazón

Agradecimiento

Es hora de agradecer inmensamente a mi asesora de tesis la catedrática Saliha Zerrouki por inculcar e en mí con su amplísimo criterio intelectual el rigor académico, que sin sus valiosas ideas, correcciones, sugerencias y críticas esta tesina no HABRÍA PODIDO llegar a buen puerto.

Le expreso todo mi agradecimiento por su presencia, dedicación y comprensión mucho más DE LO que denotan las palabras porque su interés y atención haN hecho de lo que sólo era leído en algunas páginas una tesina que defiende con una enorme satisfacción.

Quiero agradecer muy expresamente al miembro del tribunal por la lectura y la evaluación de la tesina.

Debo agradecer a todas mis profesoras del departamento DE español que han participado a nuestra formación

Agradezco A sara y sihem que me animaron a terminar en los momentos de vacilación .

También doy las gracias a mouhAmed tammouche, a rachid, yacine, hiba, Nora, Anis, por escucahrme, animarme a seguir adelante.

A mi familia quiero darle el más profundo agradecimiento por todo y mucho más.

ÍNDICE

Introducción.....	1
--------------------------	----------

Capítulo 1. CONCEPTOS TEÓRICOS

1. Conceptos postmodernos.....	7
1.1. Literatura.....	7
1.2. Paraliteratura.....	11
1.3. Albornes de la parodia	17
2. Teoría de la recepción.....	24
2.1. El horizonte de expectativas.....	25
2.2. El proceso de lectura.....	27
3. Escritura y creación.....	29
3.1. Autobiografía.....	29
3.2. Radioteatro.....	34
4. Hibridación genérica.....	37

Capítulo 2. Análisis Estructuralista

1. Sinopsis.....	43
1.1. Primer argumento.....	44
1.2. Segundo argumento.....	48
2. Discursos y estilos.....	50
2.1. Discurso binario.....	50
2.2. Variación de estilos.....	54
2.1.1. Estilo literario.....	55
2.1.2. Estilo paraliterario.....	62
3. Mundo diegético.....	65
3.1. Narrador.....	65
3.2. Focalización.....	70
4. Cronotopo.....	73
4.1. Tiempo en la novela.....	75
4.1.1. Tiempo de los capítulos impares.....	75
4.1.2. Tiempo de los capítulos pares.....	79
4.2. Espacio en la novela.....	83
4.2.1. Espacio de los capítulos impares.....	84
4.2.2. Espacio de los capítulos pares.....	86

Capítulo III. Cruce Genérico y actantes

1. Simbiosis discursiva.....	89
1. 1. Autobiografía - literatura.....	89
1.2. Radioteatro - paraliteratura.....	98
1.3. Permeabilidad genérica.....	102
2. Parodia método de creación.....	109
3. Procedimientos estilísticos.....	115
3.1. Técnicas narrativas.....	115
3.2. Recurso paratextuales... ..	124
3.2.1. Título.....	125
3.2.2. Prefacio.....	127
3.2.3. Dedicatoria.....	129
3.2.4. Epígrafe.....	131
4. Análisis de los personajes.....	133
4.1. Personajes de los capítulos impares-autobiográficos.....	135
4.1.1. Personajes centrales.....	135
4.1.2. Personajes secundarios.....	139
4.1.3. Personajes episódicos.....	142
4.2. Personajes de los capítulos radiofónicos-pares.....	143
CONCLUSION.....	148

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

Introducción

En nuestra tesina titulada “*La hibridación genérica en la tía Julia y el escritor*”: Análisis estructuralista de Mario Vargas Llosa”, tenemos la intención de exponer uno de los rasgos del pensamiento postmoderno: el derrumbe de las fronteras genéricas.

Así que dentro del dominio de la literatura, las narraciones híbridas se han venido abriendo paso, como un fenómeno postmoderno que cobra un tinte novedoso superando la diégesis clásica de los géneros. Dando lugar a la expresión de mestizaje, impureza, heterogeneidad, permeabilidad. En la que se privilegia la convivencia tumultuosa de las reglas aboliendo todo tipo de barreras impuestas, es decir: la literatura y el testimonio, la literatura y los medios, la literatura y la oralidad, la literatura y la paraliteratura o subliteratura y esta última es el punto de arranque del presente trabajo.

“La tía Julia y el escritor” es una obra de exclusiva novedad tanto en el campo literario por el cruce genérico que presenta “lo literario y lo paraliterario” que articulan la obra, puesto que no se asimilan pero se engarzan dando lugar a un texto híbrido, y por el nuevo rumbo narrativo en la teoría literaria de Mario Vargas Llosa.

Si sus novelas ofrecen rasgos comunes, con una representación de la sociedad a través de técnicas narrativas cada vez más complejas, en sus trabajos posteriores se propuso otro derrotero en su narrativa: la explotación en los géneros populares, por la incorporación del radioteatro, del humor y de la parodia, como uno de los elementos fundamentales que predominan en su nuevo ciclo narrativo después del Boom latinoamericano y que le encaminaron hacia nuevas líneas narrativas consideradas por su presencia postmoderna.

Por estas razones esta tesis versará sobre “*La tía Julia y el escritor*” ya que marca un nuevo y notable camino en la trayectoria Vargasllosiana y en las narrativas postmodernas, por ello nos proponemos llevar a cabo un trabajo en el cual pretendemos identificar los dos géneros de la obra con la intención de demostrar si realmente pertenecen a tal géneros “lo autobiográfico y el radiofónico” dando la prueba de que entre ellos existen eslabones que les unen la

una con la otra, punto que ha suscitado nuestro interés a lo largo del presente trabajo.

“*La tía Julia y el escribidor*”, es una obra que presenta otro aspecto sumamente interesante; es el caso de la utilización de un género “paraliterario” el radioteatro como uno de los elementos básicos en la construcción de la novela con tintes paródicos por eso, pretendemos asimismo desentrañar el papel de la parodia determinando la función de estos relatos radiofónicos en la obra.

Así que nuestra problemática se basará en los planteamientos siguientes:

¿Es la hibridación genérica uno de los rasgos de “*La tía Julia y el escribidor*”?
¿Si es el caso, cuáles son sus cruces genéricos? ¿Responden realmente a las pautas de su escritura?

¿Cómo se engarza la literatura con la paraliteratura?

¿Mario Vargas Llosa en los relatos autobiográficos se esconde detrás de un pseudo-narrador o es él?

¿Habrá parodia en la obra? ¿Cómo está encarnada?

¿Hay dos unidades estructurales en la obra, o es una sola que une dos géneros diferentes?

¿Cuáles son los procedimientos de Mario Vargas Llosa para alterar los capítulos autobiográficos con los radiofónicos?

Para despejar las interrogantes planteadas, hemos estructurado nuestra tesina con arreglo a tres capítulos que articulan la presente investigación, con un enfoque coherente que pretende responder a todas las áreas que aspiramos demostrar en la novela.

El primer capítulo intitulado “*Fundamentos teóricos*” es una parte teórica que pretende plantear las diferentes teorías para un análisis literario, cuya primera premisa por desarrollar se centra en la relación conflictiva entre la literatura y la paraliteratura. Nos proponemos presentar en primer lugar contando con las teorías

de René Wellek y Austin Warren¹, de Raúl Castagnino² y Alain Michel Boyer³ y Daniel Couégnas el significado y las características de cada concepto de “lo literario” y de “lo paraliterario” para luego seleccionar los criterios que nos permiten delimitar y establecer las fronteras entre los mencionados géneros.

Luego, basándonos en las teorías de Daniel Sangsue⁴ Gérard Genette⁵, Mijail Bajtin⁶ y de Linda Hutcheon⁷ pretendemos demostrar que la parodia no se ha restringido solamente a su definición tradicional, sino que se ha enriquecido gracias a las aportaciones de estas nuevas teorías interesadas en detectar otros aspectos cada vez con una complicación mayor del concepto.

La parodia que exige la participación activa del lector en su proceso de lectura en cuanto a la determinación del elemento parodiado y el parodiante punto que nos conduce a abordar la teoría de la recepción. Apoyándonos en los estudios de Hans Robert Jauss⁸ y Wolfgang Iser⁹, tenemos el propósito de señalar que el significado literario no se encuentra en el texto, sino más bien en la participación activa e implícita del lector en su proceso de lectura mediante expectativas diferentes de cada receptor a cualquier texto.

A continuación, vamos a establecer una base de estudio a nuestros capítulos prácticos y, daremos a conocer en el apartado “*Escritura y creación*” la definición y las pautas de la escritura autobiográfica y radiofónica basándonos en las teorías de Philippe Lejeune¹⁰ y Francisco Godínez Galayo¹¹ entre otros.

¹Wellek, R., Warren, A., (1959) *Teoría literaria*. Gredos: Madrid.

²Castagnino, R., (1992) *¿Qué es la literatura?*. Nove: Buenos Aires.

³Boyer, A. M., (1992) *La paralittérature*. Presse Université de France «Que sais-je ? » : Paris.

⁴Sangsue, D., (1994) *La parodie*. Hachette Coll. Contours littéraire : Paris.

⁵Genette, G., (1982) *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil: Paris.

⁶Bajtin, M

., (1981) *De la cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Alianza: Buenos Aires.

⁷Hutcheon, L., (1985) *A theory of parody: The teaching of Twentieth Century of art forms*. Methuen: New York-London.

⁸Rall, D., que cita a Jauss, (1987) *En busca del texto. Teoría de la recepción*. Trad. Sandra Franco, Unam: México, p. 248.

⁹Iser, W., (1989) *El proceso de lectura*. En. *La estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor: Madrid.

¹⁰Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Megazul-, Endymion: Madrid.

¹¹Godínez Galay, F., (2010). *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes teóricos*. Jinette Insomne: Buenos Aires.

A la luz de las teorías de Néstor García Canclini¹, Todorov Tzvetan² y de Jean Marie Sheaffer³ dedicamos el último apartado “*Hibridación genérica*” para explicar este fenómeno que vino abriendo paso en las producciones literarias, convirtiéndose en la piedra angular del postmoderno, demostrando que el porvenir de la literatura está en la hibridación genérica, la única vía segura para que la literatura no muera en el camino.

En el segundo capítulo que lleva el título “*Análisis estructuralista*”, tenemos la intención de indagar en las bifurcaciones internas de la obra, nos proponemos estudiar la sinopsis de ambas partes en la que se vertebra su argumento. A continuación en el apartado “*Discurso y estilos*” pretendemos estudiar la estructura de la obra que nos muestra que estamos en presencia de una construcción narrativa binaria, que abarca los capítulos impares y pares, reforzada por la presencia de dos estilos totalmente opuestos retomándolos como una base excelente para un análisis estructural.

En el apartado “*Mundo diegético*” nos proponemos analizar los universos diegéticos de las dos partes que articulan la obra, a la que corresponden dos narradores bien diferentes, ya que basándonos en las teorías de Gérard Genette⁴ daremos a conocer las instancias intentando determinar su focalización y su función.

Para entender mejor la combinación tiempo espacio- tiempo en la obra pretendemos en el apartado “*Cronotopo*” que tiene como marco teórico a los críticos Gérard Genette⁵ y Mikhail estudiar el tiempo y el espacio en que se desenvuelven los acontecimientos de los capítulos impares y pares para entender el orden y el caos propuesto por el autor.

El tercer capítulo titulado “*Cruce genérico y actantes*” tiene como eje central examinar la idea de la imbricación de los géneros en la obra, aplicando como base de estudio las teorías de los mencionados géneros, por ello pretendemos llevar a

¹García Canclini, N., (2001) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós : Buenos Aires.

²Todorov, T., (1987) *Les genres du discours*. Seuil : Paris.

³Shaeffer, J. M.,(1983) *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*. En. *Teoría de los géneros literarios*. Arco libros: Madrid.

⁴Genette, G., (1972) *Figures III*. Seuil : Paris.

⁵ Genette, G., (1989) *Figuras III* (Traducción por Carlos Manzano). Lumen: España.

cabo un análisis en el que estudiaremos los dos aspectos “lo autobiográfico” y lo “radiofónico” para resaltar los requisitos de su escritura más representativos en la novela.

Para el género autobiográfico, intentamos destacar basándonos en la obra del autor “*El pez en el agua*”¹ algunos puntos en común entre lo que se narra en ambas novelas. Para el radioteatro le asignamos las pautas de una escritura paraliteraria intentando resaltar las características manifestadas.

Nos proponemos demostrar la relación existente entre la literatura y la paraliteratura que se separan y se complementan a la vez a lo largo de la novela para demostrar cómo se intercalan puesto que están narrados con un tono completamente distinto.

La función de los relatos paraliterarios dentro de la obra, es un punto muy digno de tener en cuenta por poseer tintes paródicos;

Pretendemos indagar en el elemento paródico por excelencia como una finalidad de Mario Vargas Llosa al incorporar el radioteatro a la literatura por ser los elementos básicos en la organización interna de la novela.

Nos encontramos ante una obra ambigua que requiere una participación muy activa del lector, por eso nos proponemos en el último apartado “*Procedimientos estilísticos*” estudiar las técnicas narrativas utilizadas por Mario Vargas Llosa para lograr una fusión entre el mundo imaginario y la autobiografía.

Basándonos en la teoría de Gérard Genette² pretendemos asimismo estudiar los elementos paratextuales presentes en la novela con la intención de asegurar una buena lectura e interpretación de la obra.

Cabe señalar que “*La tía Julia y el escribidor*” presenta la apariencia de una recopilación de once capítulos impares “autobiográficos” intercalados con nueve relatos radiofónicos “pares”, por la dificultad de memorizar el paso de los personajes radiofónicos, que se mezclan de un relato a otro, pretendemos establecer un esquema actancial para ajustar el mencionado tránsito, en el que

¹Vargas Llosa, M., (1993) *El pez en el agua. Memorias*. Seix Barral: Barcelona.

²Genette, G., (2001) *Umbrals* (Traducción de Susana Lage). Buenos Aires: Argentina.

efectuaremos un estudio de los personajes que animan cada parte separadamente, basándonos para su consecución en las teorías de Greimas¹.

¹Greimas, A., (1969) *Semántica estructural*. Gredos: Madrid.

Capítulo I.

Fundamentos teóricos

Capítulo I. Fundamentos teóricos

Una de las premisas importantes por desarrollar en este apartado se centra en primer lugar en deslindar y separar las aguas del caudal literario y paraliterario, intentando señalar las diferencias fundamentales entre la literatura y la paraliteratura, que en la narrativa hispanoamericana contemporánea se contaminan y se retroalimentan. No obstante, esta relación posibilita el despliegue de elementos paródicos, es lo que nos lleva a aclarar a continuación lo que se entiende por “la parodia”. Por consiguiente, la participación activa del lector para distinguir lo parodiante y parodiado nos lleva a hablar de la teoría de la recepción, que incide en su papel decisivo en el proceso de lectura, para consagrar el último punto a la hibridación genérica, que plasma el gran proyecto de la postmodernidad y, que implica la abolición de las fronteras genéricas, en nuestro caso los dos géneros de la obra de estudio: la autobiografía y el radioteatro dando las pautas de escritura de ambos.

1. Conceptos postmodernos

1.1. Literatura

En caso de que exista algo que se llame teoría literaria, resulta evidente que habrá un concepto que se denomine literatura sobre la cual versa. Es uno de los conceptos tan problemáticos que sobre ella se han vertido ríos de tinta por ser la fuente creativa de la condición humana.

La literatura que, desde el punto de vista etimológico y como afirma el crítico José Luis Martínez Arteaga¹: *“es el acto peculiar de la comunicación humana que se puede definir como “el arte de la palabra”, el término deriva del latín: littrae, letras, cuya singularidad consiste en que su materia prima son las letras y las palabras”*.

Por su parte, René Wellek y Austin Warren consideran que²: *“uno de los modos de definir la “literatura” es decir que es todo lo que está en letra de*

¹Martínez Arteaga, J. L., (2006) *Literatura uno*. Umbral: México, p.11.

²Wellek, R., Warren, A., (1959) *Teoría literaria*. Gredos: Madrid, p.24.

molde". Lo corroboró Robert Escarpit diciendo que: "*la littérature produit une écriture, c'est à dire un agencement de lettres, de phénomène, de mots, de phrases*"¹. En el diccionario de uso del español de María Moliner² la literatura se define como: "*el arte que emplea como medio de expresión la palabra hablada o escrita y, como segunda acepción, conjunto de obras literarias*".

La literatura es un arte que emplea como instrumento de expresión la palabra, ya que como sostiene Horacio³ este medio que emplea es: "*es más espiritual y apropiado es más durable que la piedra y más resistente que los mármoles, más pintoresca que el amor mismo y tan armoniosa y dulce como el sonido, por eso se llama el arte de la palabra*".

En su forma moderna, el concepto de literatura no fue plenamente desarrollado hasta el siglo XIX como señala el crítico Williams Raymond⁴:

La palabra misma comenzó a ser utilizada por los ingleses en el siglo XVI, a continuación de sus precedentes franceses y latinos; su raíz fue el término latino. La literatura letra del alfabeto que según su ortografía corriente originaria, fue efectivamente una condición de lectura de ser capaz de leer y de haber leído.

Dentro del conjunto de las artes, la literatura es notarialmente la más complicada por ser el arte de escribir, como apuntan Wellek y Warren⁵:

Por ser un placer de una clase superior de actividad, eso es la literatura es una contemplación no adquisición. Su utilidad consiste en su carácter instructivo, por su seriedad placentera; es decir, no es la seriedad de un deber que hay que cumplir o de una acción que hay que aprender, sino una seriedad estética, una seriedad de percepción.

La literatura sirve para ahuyentar los fantasmas, nos inspira, nos libera, nos permite ahondar en nuestra personalidad, es el mejor refugio donde uno no puede ser insatisfecho, y eso se consigue a través de la palabra. La literatura pinta,

¹ Escarpit, R., (1970) *Le littéraire et le social: Éléments pour une sociologie de la littérature*. Flammarion: Paris, p. 14. "La literatura produce una escritura, es decir una disposición de fenómeno, de palabras, de frases", traducción propia.

² Moliner, M., (1988) *Diccionario de uso del español*. Gredos: Madrid, p.76.

³ Wellek, R., Warren, A., que citan a Horacio, op.cit., p.28.

⁴ Raymond, W., (1980) *Marxismo y literatura*. Península: Barcelona, p. 61.

⁵ Wellek, R., Warren, A., op. cit., p. 37.

nombra, significa y al hacerlo nos libera de la opresión de las emociones, puesto que expresar emociones es liberarse de ellas.

En la actualidad, el término literatura se considera como un arte bello que emplea como materia prima o instrumento la palabra escrita o hablada. Llamamos literatura al conjunto de obras producidas en este campo como apunta Raúl Castagnino¹ “*al conjunto de producciones de una nación, época o corriente; o bien es una teoría o una reflexión sobre la obra literaria; o es la suma de conocimientos adquiridos mediante el estudio de las producciones literarias*”.

En diversos estudios de teoría literaria se ha constatado una dificultad a la hora de precisar unos criterios seguros para subrayar o definir los rasgos caracterizadores de la literatura. De hecho, el modo más sencillo de acercarse a esta disciplina es deslindar el uso especial que se hace del lenguaje en la literatura.

Por supuesto, el lenguaje es considerado como la materia prima o la esencia de la literatura por eso, no se puede hablar de la literatura sin aludir al lenguaje literario no sólo como un simple material, sino una creación humana de uso variable y específico como lo afirman René Wellek y Austin Warren²:

El lenguaje es el material de la literatura, como lo son la piedra o el bronce de la escultura, el óleo de la pintura o lo sonidos de la música; pero debe advertirse que el lenguaje no es simple materia, como la piedra, sino creación humana y como tal está cargado de la herencia cultural de un grupo lingüístico.

Hay que tener claro que, lo que diferencia el lenguaje literario con los demás usos del lenguaje como son: el religioso, el periodístico, el político, el científico o incluso el habla cotidiana, es más bien la connotación, el énfasis, la ambigüedad. Se distingue de los demás discursos por tener una característica que le es propia, a saber, la función estética. Esta finalidad del lenguaje constituye un rasgo específicamente literario. Por lo tanto, connotación, sugestión, ambigüedad, complejidad, polisemia, desviación y dimensión estética, a través de los cuales se distingue el hecho literario, o sea son los criterios que permiten juzgar la literariedad de un texto.

¹ Castagnino, R., (1992) *¿Qué es la literatura?*. Nova: Buenos Aires, p.12.

² Wellek, R., Warren, A., op. cit., p. 27.

La singularidad del lenguaje literario consiste como consideran Wellek y Warren¹ en que: “*Abunda en ambigüedades, está lleno de homonimias, de categorías arbitrarias o irracionales, está transido de accidentes históricos, de memorias y de asociaciones; en una palabra, es sumamente connotativo*”.

Hemos de subrayar que, la cuestión de la especificidad de la literatura ha sido siempre una cuestión de debate para la crítica literaria, que pone el dedo sobre esta propiedad que hace la singularidad del texto literario.

Otro aspecto que conviene abordar es *la literariedad* la otra característica que por tanto, constituye el carácter referencial del texto literario frente a otro tipo de discurso, ésta que se hace indispensable a la hora de juzgar sobre la calidad de un texto poético definida por Ramón Jakobson² como: [...*aquello que hace de un mensaje verbal un mensaje artístico(o literario)*]

Conviene decir que, sobre el lenguaje literario existen varias teorías, entre ellas la del formalismo ruso, para la cual la literatura es un hecho lingüístico y la literariedad es un conjunto de hechos lingüísticos, que hacen referente el texto literario.

Siguiendo el hilo de este planteamiento, podríamos afirmar que la intención principal del formalismo ruso era la de definir un objeto específico para el hecho literario, los formalistas rusos que buscaban definir los elementos que hacen, que un texto pueda reconocerse como literario frente a otros textos, que no podrían ser considerados de esa manera.

El formalismo ruso asumió que el rasgo distintivo de la literatura se encontraba en un determinado uso y organización del lenguaje. Considerando que la característica principal de los textos literarios, es su alejamiento y su distorsión del lenguaje práctico, lo cual obliga al lector u oyente a prestar atención a las palabras y a la construcción artística de la obra, mediante lo cual se transforma su percepción habitual del mundo y del lenguaje mismo.

¹Wellek, R., Warren, A., op. cit., p. 28.

² Núñez, R., que cita a Jakobson, (1984) *La pragmática y las disciplinas literarias*. En. *Investigaciones semióticas. I*, Actas del simposio internacional de la asociación española de semiótica, Toledo: España, p.391.

No debería caber duda, en todo caso que, la literatura, es uno de los conceptos más problemáticos, y aún hoy no tenemos una definición única y universal, puesto que, la clave de definir la literatura reside en definir de manera clara y concisa el lenguaje literario.

Por consiguiente, consideremos de suma importancia este recorrido sobre la definición y la función de la literatura canonizada, aunque quedará mucho que decir, sin embargo, nuestra intención hasta este punto, ha sido presentar las principales características del hecho literario que nos ayudarán a separar y resaltar la diferencia de esta simbiosis discursiva; literatura y paraliteratura.

1. 2. Paraliteratura

En 1967 en el Centro Internacional de Cerisy, se desarrolló el coloquio titulado¹: *Entretiens sur la paralittérature* donde se cuestiona el problema de base: “*Qu’est-ce que la paralittérature?*”. Este coloquio, se convirtió en una fecha clave para la delimitación de este fenómeno, que ocupa un lugar central en el sistema editorial moderno, considerado como uno de los componentes esenciales del universo cultural de la era industrial.

La paraliteratura tiene un abundante número de denominaciones en todas las lenguas europeas; literatura de masas, literatura de consumo, literatura del pueblo, literatura de entretenimiento, la ciencia-ficción, literatura marginal, literatura de evasión, la baja literatura. Sin embargo, las que predominan son la subliteratura, la infraliteratura, o best seller. Es todo el conjunto aparentemente heterogéneo que reúne la novela popular del siglo XIX, la novela policiaca, la novela rosa, la novela de entretenimiento, entre otro.

En primera instancia, fijándonos en el vocablo “paraliteratura”, el prefijo «para» significa contra o al lado de, Jean Tortel² uno de los especialistas de la citada cuestión define este prefijo de la manera siguiente: “*Il signifie à la fois près de, autour de (paratyphoïde) et contre à (paradoxe)-mais contre a lui – même une*

¹ Noel Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel [Ed]. (1970) *Entretiens sur la paralittérature*. Plon : Paris.

²Tortel, T., (1970) *Entretiens sur la paralittérature*. Plon: Paris, p. 16, “Significa tanto cerca alrededor (paratifoidea) y contra de (paradoja), pero, con una doble significación quizás en el sentido muy cerca y (contra mí)”, La traducción propia.

signification double et peut être pris dans le sens de tout près de (reste contre moi)”.

Así pues, podríamos entender que, «para » significa la proximidad y la oposición al mismo tiempo, la oposición, al designar la cuestión del hecho literario y el problema de la jerarquía o clasificación de los géneros, mientras que, la proximidad se manifiesta en otro campo de contradicción identificado como literatura, lo afirma Alain Michel Boyer¹ en su obra *La paralittérature*: “*La paralittérature détermine une marge et un rapport, une contiguité aussi bien qu’une continuité à l’égard des ouvertures reconnues par les institutions: Il permet de déplacer les lignes de force, et susciter les interrogations*”.

Aún podría añadirse, que la paraliteratura o la literatura mercantil, se caracteriza por ser una literatura de consumo destinada a todas las capas sociales, con un objetivo comercial para satisfacer las aspiraciones del gran público, como demuestra Michel Boyer² : “*Ces livres puissent être considérés comme des simples passerelles qui conduiraient vers la littérature, la vraie, la grande, pour satisfaire immédiatement un appétit de lecture,[...]afin d’atteindre le public le plus large*”.

Por lo tanto, paraliteratura o literatura de consumo, se vale de figuras míticas o arquetipos (Tarzan, James Bond), para seducir, o atraer la atención del lector, considerado como un ser pasivo, como arguye Michel Boyer³: “*Ses lecteurs sont considérés comme des victimes passives et veules, vouées à subir docilement les roueries de ceux qui n’entendent que les asservir ou les corrompre*”.

No obstante, la relación entre el autor y el lector en los productos paraliterarios está hecha mediante un pacto de *convivencia*, ofreciendo a los lectores

¹Boyer, A. M., (1992) *La Paralittérature*. Presses Universitaires de France « Que sais-je ? » : Paris, p. 19. “La paraliteratura determina un margen, una relación, una contigüidad, así como una continuidad respecto a las aberturas reconocidas por las instituciones: permiten desplazar las líneas de fuerza y suscitar interrogaciones” Traducción propia.

² Ibíd., p.7. “Estos libros pueden considerarse como simples puentes que conducen a la literatura, la verdadera, la grande para satisfacer un apetito de lectura, con el fin de alcanzar la mayor audiencia” Traducción propia.

³ Ibíd., p.9. “Estos lectores se consideran víctimas pasivas, condenadas a sufrir dócilmente las asechanzas de los que sólo intentan esclavizarles o corromperles” Traducción propia.

directamente lo que desean, lo que esperan, sin ningún esfuerzo como aclara Michel Boyer¹:

Dans la paralittérature, l'auteur et le lecteur s'accordent sur les modes de réalisation de cet énoncé: Par un nouvel usage de la *convenientia* médiévale, la convenance, le livre promet une conformité presque totale avec l'attente du lecteur. De la sorte le contrat est surtout pragmatique; il a pour fonction essentielle d'orienter un lecteur qui éprouve des difficultés à se diriger dans l'univers littéraire.

Además en el mismo contexto Boyer² nos explica que, cuando se lee paraliteratura el lector antes de iniciar el acto de lectura firma un contrato con el autor, un acuerdo tácito que le asegura la adecuación de la obra a la colección, a la reputación del autor o al proceso publicitario que ha elegido: el lector ha de estar seguro que encontrará aquello que ha ido a buscar, sin sorpresas.

Aún más, en el nivel discursivo, la paraliteratura utiliza diversas marcas discursivas, para conseguir un tipo de lectura fácil sin ninguna intención de atraer la reflexión crítica del lector. Daniel Couégnas³, en su valioso estudio *Introduction à la paralittérature*, ha descrito bien las pautas de una escritura paraliteraria considerando que la paraliteratura se caracteriza por la tendencia a la repetición: “*Elle se caractériserait par sa pauvreté d'invention formelle, sa répétitivité, le ressassement, les stéréotypes narratifs, les excès caricaturaux*”.

Esto quiere decir que, la paraliteratura utiliza procedimientos textuales tendentes a facilitar la lectura y a abolir la conciencia del receptor. Es una literatura que se caracteriza por la pobreza de su estilo, el fallo de las normas gramaticales, como sostiene Michel Boyer⁴: “[...] *D'où les accusations d'indigence narratives, de défaillance grammaticales, de pauvreté psychologique,*

¹Boyer, A. M., op. cit., p.110, “En la literatura popular, el autor y el lector se concuerdan sobre los modos de realización de este enunciado: por un nuevo uso de la *convenientia* medieval, la conveniencia, el libro promete una conformidad casi completa con la expectativa del lector. De esta manera, el contrato es primordialmente de carácter programático; su función esencial sirve para guiar al lector que tiene dificultades para moverse en el mundo literario”, Traducción propia.

²Ibid., p.10.

³Couégnas, D., (1992) *Introduction à la paralittérature*. Seuil : Paris, p.18, “Se caracteriza por su pobreza de invención formal, por su repetición, y además por su refundición, los estereotipos narrativos y los excesos caricaturizados”, Traducción propia.

⁴Couégnas, D., op. cit., p. 34, “en cuya las acusaciones de indigencias narrativas se caracterizan por tener fallo gramatical, pobreza psicológica y por la refundición”, Traducción propia.

de rassassement”. Este estilo es calificado por Boyer¹ como flojo, y secundario que carece de la originalidad y que busca una lectura relajada sin obstáculos: “*Un style qui est à tout le monde et qui n’est à personne, j’entendais par la littérature facile, non pas de la bonne littérature faite facilement, mais de la littérature médiocre facile à faire*”.

De hecho, entre ambas modalidades de escritura lo “literario” y lo “paraliterario” el valor estético constituye el rasgo diferenciador, como afirma Michel Alain Boyer²:

Ces écrits sont en effet tellement disparates que le seul point commun que l’institution littéraire leur reconnaît est leur prétendue absence de toute valeur esthétique, à laquelle s’associe une dévalorisation qui touche à la fois les auteurs (indignes, médiocres, obscurs) et les lecteurs, qui ne se recruteraient que dans les couches inférieures de la société.

Mientras, en el nivel paratextual como apunta Daniel Couégnas³ la obra paraliteraria comulga con unas características, que la diferencian de otras producciones, a saber: una portada con ilustraciones y colores estridentes, que la diferencian de la sobriedad habitual en los formatos de las colecciones literarias; formato y paratextos que se encuentran en relación directa con el contenido ya que reúnen las informaciones del libro, de cierta manera anticipan al lector los hechos que sucederán en el relato, antes de iniciar el acto de lectura.

A partir de estas definiciones, queda bastante claro que, la paraliteratura es aquella literatura fácil de lectura, sin que requiera un esfuerzo reflexivo por parte del lector, éste que antes de iniciar el acto de lectura, firma un contrato con el autor, que le asegura que va a encontrar aquello que buscaba, sin ninguna sorpresa. Mientras que en la literatura, permanecemos sorprendidos frente a lo que encontramos, como apunta Harold Bloom⁴: “*Cuando uno lee una obra canónica*

¹ Boyer, A. M., op. cit., p.34, “un estilo para cada uno y para nadie, por la literatura fácil no querría, por supuesto, hablar de una literatura hecha fácilmente, sino es una literatura mediocre elaborada fácilmente”, Traducción propia.

² Ibíd., p.13, “Estos escritos son, de hecho, tan dispares que tienen en común que la institución literaria reconoce que es su supuesta falta de valor estético a cualquier asociado una devaluación que afecta tanto a los autores (indignos, mediocres, oscuros) y lectores, que sólo serían reclutados en las capas inferiores de la sociedad” Traducción propia.

³ Couégnas, D., op. cit., p. 31.

⁴ Bloom, H., (1995) *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama: Barcelona, p.13.

por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro y que casi nunca es lo que esperábamos”.

Otro punto de diferencia que conviene mencionar, es el criterio de la literariedad es decir lo que hace de un escrito una obra de arte, cabe recordar que, la buena obra literaria es aquella que nos ofrece creatividad, novedad tanto en la forma, como en el contenido. Este rasgo de la literariedad puede ser detectado a través del estilo, tema, y la función estética del lenguaje, al contrario de la paraliteratura que utiliza un lenguaje asequible. Umberto Eco¹ aclara esta diferencia diciendo que: *“La novela popular tiende a la paz, mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo. Ahí está la diferencia”.*

Más allá de lo que produce la obra literaria en el lector, otro rasgo que vale la pena mencionar, es la preocupación por su propia significación como sostiene Gemma Lluch²: *“La paraliteratura contiene más o menos todos los elementos que forman parte de la literatura excepto la inquietud por la propia significación, excepto por el hecho de poner en entredicho el propio lenguaje”.*

La función que cumple el lenguaje aludido constituye el otro criterio diferenciador entre ambas modalidades, como afirma Mirna Soloterevsky³: *“La paraliteratura por ser una literatura de redundancia, prevalece la función conativa, que pretende ejercer un efecto en el lector: “La proliferación de clichés es una manifestación ostensible del rasgo que destacamos [la redundancia]”.*

En contrapartida, en la literatura canónica predomina la función poética, es decir, que la fuerza comunicativa del mensaje literario está centrada en el mensaje mismo como arguye la autora⁴: *“El predominio de la función poética (en la literatura) suscita como consecuencia (...) la polisemia del texto poético”.*

¹ Eco, U., (1995) *El superhombre de masas*. Lumen: Barcelona, p. 12.

² Lluch Crespo, G., (2007) *La literatura juvenil y otras narrativas periféricas*. En. *Literatura infantil: Nuevas lecturas y nuevos lectores*, Actas del V seminario internacional de lectura y patrimonio, Universidad de Castilla- La Mancha: Cuenca, p.202.

³ Soloterevsky, M., (1988) *Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Hispaamérica: Gaitesburgh, p. 18.

⁴ Soloterevsky, M., op. cit., p.13.

Total de lo dicho, para resumir las diferencias entre la literatura y la paraliteratura reproducimos el cuadro de Gemma Lluch Crespo:¹

Paraliteratura	Literatura
El estilo es secundario y utiliza un lenguaje simple, repetitivo y estandarizado según el tipo.	El estilo es supremo: utiliza un lenguaje preciso, lógico y metafórico que muestra antes que cuenta.
El discurso se organiza linealmente, donde lo fundamental es la acción a la que se subordinan los personajes que son esquemáticos y estereotipados.	El discurso está temáticamente integrado, los personajes son centrales y adquiere importancia la psicología e introspección.
La historia se piensa para adaptarla a las circunstancias de la audiencia o al rebufo de éxitos. Se orienta para crear continuaciones, series y otros productos.	La historia se piensa como única: una obra maestra. El plagio es un tabú dado que la originalidad es lo importante. Se centra en el canon y la tradición canónica
El autor importa, vende hasta convertirse en una marca.	La obra, a menudo, cobra vida al margen del autor.
Reclama rapidez para llegar al final, es sobre todo es una actividad afectiva y visceral.	La lectura es una actividad privada que requiere diálogo y lentitud, es sobre todo cerebral e intelectual.

Cuadro comparativo nº 1.

Notamos que tanto la literatura como la paraliteratura son conceptos arduos, debido a la dificultad de establecer criterios tajantes de separación. Sin embargo, gracias al valor literario, ha sido en cierta manera posible esclarecer lo

¹ Lluch Crespo, G., op.cit., p.203.

desdibujado, diciendo que la literatura es poseedora de una función poética, que la segunda no la posee. Por supuesto, la relación entre ambos resulta simultáneamente conflictiva y dialógica, ambos se mezclan y se parasitan, haciendo cada vez de la literatura algo más maravilloso y promiscuo al mismo tiempo. Cabe añadir que, este caudal paraliterario posibilita el despliegue de un espacio en el cual tienen lugar modalidades como la parodia que daremos a conocer en el siguiente punto.

1.3. Albores de la parodia

Cualquier investigador a la hora de emprender un trabajo sobre la parodia, tropieza con un obstáculo, el de encontrar una definición válida y única, puesto que, el concepto de la parodia posee un sinfín de acepciones debido a su etimología, que da cabida a múltiples consideraciones del concepto. Con respecto al origen etimológico apunta Juan Corominas¹:

La voz parodia se deriva del latín parodia y ésta, a su vez proviene de paraeido, un derivado de oda, que en griego clásico significaba cantar. Probablemente el concepto en sí mismo proviene de la Grecia de los siglos VII a IV a. de C., como forma de canto en falsete, en contra canto o de otro modo diferente al previsto en la obra originaria”.

La parodia en su origen significa una imitación burlesca que caricaturiza con humor un personaje, obras de arte, conductas sociales, acontecimientos políticos, utilizando la ironía como medio de expresión para emitir o expresar opinión generalmente transgresora sobre el acontecimiento parodiado. Helena Beristaín² aclara lo expuesto diciendo que: “*La parodia es la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad*”. Observemos que, se trata de una imitación, pero, de una imitación que se mofa provocando un efecto cómico o ridículo.

¹ Corominas, J., (1997) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ªed, Gredos: Madrid, p. 33.

² Beristaín, H., (1997) *Diccionario de retórica y poética*. 8ªed, México: Porrúa, p.391.

La primera ocurrencia conocida del término parodia, se remonta según Daniel Sangsue¹ a la Poética de Aristóteles, donde se reconoce a Hegemón de Taso como el primer autor, que compuso una parodia y se le atribuye la parodia teatral Gigantomaquia, pero no hay certeza de ello. Otros posibles parodistas, aludidos por Aristóteles, serían Nicacores, hipotético autor de la anti-epopeya (Íliada de la cobardía), y Homero, al que supone autor del Margites.

Por su parte Gérard Genette² en *Palimpsestes* considera que: “*Hegemon de Thasos, déjà cité, le seul auquel il rapporte explicitement le genre qu’il baptise parodia*”, aquí conviene señalar, que antes de las obras de inspiración paródica, existieron manifestaciones paródicas cantadas; ya que, refiriéndose al origen de la parodia, Genette³ menciona a Jules-César Scaliger que considera que ésta ha nacido de la rapsodia, donde expresa esta idea en los siguientes términos:

De même que la satire est née de la tragédie, et le mime de la comédie, ainsi la parodie est née de la rhapsodie... En effet, quand les rhapsodes interrompaient leurs récitation, des amuseurs se présentent qui retournaient en vue du délassement de l’esprit tout ce qu’on venait d’entendre. Aussi les appela-t-on parodistes, puisque, à côté du sujet sérieux proposé, ils en introduisaient subrepticement d’autre, comiques. La parodie est donc une rhapsodie retournée, qui par des modifications verbales ramène l’esprit à des objets comiques.

Por ende, a la hora de definir el concepto de la parodia debemos acudir al diccionario de la Real Academia que define la parodia así:

Imitación burlesca, escrita la más de las veces en verso, de una obra seria de literatura. La parodia puede también serlo del estilo de un escritor o de todo un género de poemas literarios.2-Cualquier imitación burlesca de una obra seria.3-Imitación

¹ Sangsue, D., (1994) *La parodie*. Hachette. Coll. Contours littéraires : Paris, p.13.

² Genette, G., (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil: Paris, p. 21. “Hegemon de Tasos, ya citado, el único al que se refiere explícitamente al género que llama parodia”

Traducción propia.

³ *Ibíd.*, p. 21,

“Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mimo o de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia. En efecto, cuando las rapsodas interrumpían sus recitales se presentaban cómicos, que para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acaba de escuchar. Además se llamaron parodistas, porque al lado del tema serio, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es por lo tanto una rapsodia invertida, que por medios de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos” Traducción propia.

burlesca de una música seria, o aplicación de una letra burlesca¹.

Aún más Demetrio Estébanez Calderón² la define como:

La parodia es un recurso utilizado, no sólo en la imitación burlesca de estilos y textos literarios, sino también en la sátira social y, especialmente, para la desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio. En este sentido aparece en la mencionada tradición carnavalesca (presente en distintas formas de diversión popular y en ciertas manifestaciones: sátiras menipeas, farsa medieval, obras de Rabelais, etcétera) que supone un trastrocamiento festivo de jerarquías y valores Preestablecidos.

La parodia se liberó de su primitiva consideración de ser un mero recurso para ridiculizar un autor, un texto o un tema dado, a través del humor satírico ya que, esta definición no sigue siendo vigente, gracias el valioso trabajo de teóricos contemporáneos³, que intentaron liberar la parodia de su definición antigua para demostrar, que ésta no se limitará solamente a este objetivo con fin ridículo y jocoso, y que tiene otras concepciones y finalidades totalmente diferentes de su definición antigua.

Por ello, nos concentraremos sobre tres tendencias de críticos contemporáneos en el marco de la teoría literaria moderna, que demuestran un renovado interés de la parodia y, por supuesto, le confieren más interpretaciones nuevas y que son: la Bajtiano, el formalismo, el estructuralismo y el enfoque postmoderno.

En cuanto, al formalismo ruso es aquel movimiento literario que se desarrolla en Rusia a partir del año 1914 y, posteriormente en la unión soviética, que pretende estudiar la literatura desde sus funcionamientos internos, esforzándose siempre en buscar su particular esencia. Uno de sus principales investigadores que cuestiona sobre las bifurcaciones y complicaciones de la parodia es Mijail Bajtin, como expone Sasa Marcus en su estudio “*La parodia en el cine posmoderno*”:

¹ Diccionario de la Real Academia Española en su vigésima primera edición (1780). Espasa Calpe D.A: Madrid, p.324.

² Calderón Estébanez, D., (2008) *Diccionario de términos literarios*. Alianza: Madrid, p.421.

³ Los teóricos de las tres tendencias, que daremos a conocer a continuación.

Los formalistas y Bajtin han estudiado la parodia como una estrategia expresiva que pone de manifiesto las convenciones literarias entre la obra parodiada y la parodiante, alejándose la parodia de su noción que refiere a lo burlesco, y centrándose más en su estructura dual y en su complejidad formal¹.

Bajtin² autor del *dialogismo* y *heteroglosia* y *carnavalesco*, considera la parodia como una forma dialógica: “*que se compone de dos lenguajes que se entrecruzan de manera dialógica que entre ambos existe una relación de complementariedad*”. Esto quiere decir que, a través del dialogismo, o discurso de doble voz, el autor instala el discurso de lo otro, lo “ajeno” introduciendo una intención semántica opuesta a la original, el discurso literario en este caso, se convierte en campo de fuerzas entre dos voces como aclara la especialista en la mencionada cuestión Linda Hutcheon³: “*Thus parody becomes an opposition or contrast between two texts*”.

Efectivamente como considera Bajtin⁴, la parodia produce una heteroglosia, puesto que esta última: “*responde al hecho de que coexisten dos o más discursos, entre los que no establece una relación de igualdad sino de imposición*”. Como rasgo peculiar de la parodia Bajtin⁵ señala: “*La discontinuidad e incongruencia entre el texto paródico y el parodiado, para incidir un discurso ajeno con una intención y significado opuesto a lo original*”.

Bajtin⁶ considera la parodia como una forma de carnaval literario, puesto que este último sirve como un arma para criticar y ridiculizar, a través de la risa, las injusticias de la vida cotidiana lo aclara diciendo que: “*Las parodias pertenecen al variado universo de formas verbales que ridiculizan la sombría palabra directa independientemente de las variedades de sus géneros*”.

¹ Marcus, S., que cita a Bajtín, (2011) *La parodia en el cine posmoderno*. Rambla del Poblenou, 156,08018: Barcelona, p. 46.

² Bajtín, M., (1989) *De la prehistoria a la palabra novelesca*. En. *La teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, p.440.

³ Hutcheon, L., (1985) *A theory of parody: The teachings of Twentieth century art forms*. Methuen London: New York, p. 32. “Así la parodia se convierte en una oposición o contraste entre dos textos”. Traducción propia.

⁴ Bajtín, M., (1981) *De la cultura popular en la Edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Alianza: Buenos Aires, p. 84.

⁵ *Ibíd.*, p. 84.

⁶ *Ibíd.*, p. 334.

En esta misma esfera Yuri Tinianov¹ que hace hincapié en la función del *distanciamiento*, o la función de “*defamiliarización*” de la parodia, dice que ésta se presenta como un signo de emancipación, ya que, pone en tela de juicio todo lo que se pretende esconder, tratando de emancipar y despertar la atención del lector.

Cabe revelar, que además de la contribución de los formalistas rusos tanto sobre el concepto de la parodia como en las teorías posteriores, Margeret Rose² en su estudio *Parody: Ancient, modern, and post -modern*, ha señalado que hay aspectos criticables en la poética de los formalistas rusos, especialmente en los estudios de Bajtin, que hace hincapié en la forma dialógica de la parodia ignorando su factor cómico como lo comenta la autora³: “*The comic element is totally ignorant by Bakhtin, and besides not paying much attention to comic element that is inherent in parody*”.

Todas estas aseveraciones, nos llevan a abordar una nueva consideración de la noción de la parodia, a la hora de establecer la relación que guardan los textos paródicos con los parodiados. Genette⁴ el sabedor de los diferentes aspectos de las relaciones transtextuales, en su libro *Palimpsestes-la littérature au second degré*, enumera los cinco tipos de relaciones transtextuales que son: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. La transtextualidad o transcendencia textual con la que, recoge todas las posibilidades de relación de un texto con otro.

Tras definir los demás tipos de transtextualidad, Genette se centra en lo que denomina hipertextualidad, ya que la parodia formaría parte de la noción de la hipertextualidad. De hecho, retomando la traducción de Celia Fernández Prieto⁵ la parodia es definida por Genette como: “*Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario*”.

¹ Fortuño Llorens, S., que cita a Tinianov, (1998) *Vanguardia y humanismo, la otra generación del 27*. Publicaciones de la universidad de Jaume I: Castilla, p.9.

² Margeret, R., (1993) *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. University Press: Cambridge, pp.169-170.

³ *Ibíd.*, p.70. “El elemento cómico es totalmente ignorado por Bajtin, sin prestar mucha atención al elemento cómico que es inherente a la parodia” Traducción propia.

⁴ Genette, G., (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. op. cit., p.7.

⁵ Fernández Prieto, C., (1989) *Palimpsestos- la literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid, p. 10.

Dos modos fundamentales de derivación de este tipo de transtextualidad distinguidos por Genette¹: “La transformación” y la “imitación” la transformación del texto precedente, o hipotexto (anterior A). Si esta transformación es simple o directa, hablamos de *transformación a secas*; si, por el contrario, dicha transformación es compleja y más indirecta, surge lo que se denomina *imitación*. Genette diferencia la parodia de otras modalidades literarias en los siguientes términos, haciendo distinción entre *la parodia*, *el “travestimiento”*, *lo burlesco* y *el pastiche*; según el cuadro de Genette² que reproducimos podemos entender lo siguiente:

Relación o régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	Pastiche	Imitación satírica Charge	Imitación satírica Charge

Cuadro sinóptico nº2.

Genette en este cuadro, nos ofrece las explicaciones claves de estas variedades hipertextuales, que quedan definidos por Linda Hutcheon³ como: “éthos” lo que significa conductas. Genette distingue tres categorías: lúdico, satírico, y serio. El teórico⁴ define la primera o sea la parodia como: “*La derivación del texto por medio de un mínimo de transformación o la transformación textual con función lúdica*”, mientras el travestimiento le entiende como: “*La transformación estilística con función degradante*”, y la imitación satírica es “*El pastiche satírico*”.

¹ Genette, G., (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. op. cit., p.17.

² Fernández Prieto, C., op. cit., p. 41.

³ Sangsue, D., que cita a Linda Hutcheon, op. cit., p. 65.

⁴ Fernández Prieto, C., op. cit., pp.37-38.

Genette¹ define el pastiche como: “*La imitación de un estilo en función satírica*”. Lo mismo se puede decir de los dos tipos de *imitación* que distingue: *La satírica*, o “charge”, que realiza el pastiche heróico-cómico de un texto, mientras que, la “imitación seria”, o “forgerie”, excluye el tono satírico.

No obstante, la parodia ha suscitado el interés de varios críticos y autores, ya que a lo largo de los estudios desarrollados llegó a extenderse hasta las teorías modernas y postmodernas que proponen nuevas funciones y consideraciones. En este contexto cabe destacar los recientes estudios de Margarite Rose y de Linda Hutcheon, que esbozan un interés análogo al de Genette.

Margaret Rose² en su valioso estudio, *Parody/Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the writing and the Reception of Fiction*, revela los aspectos metaficcionales de la parodia, ya que, en su estudio ha incluido tanto las ideas de los formalistas rusos (Bajtin y Tinianov) como a la teoría de la recepción de (Jauss e Iser). La investigadora afirma que la parodia es: “*A parody is a critical appointment of literary language preformed whose effect is comical, as in its general form is a mirror with respect to the meta-fictional process composition and reception of literary texts*”.

Esto quiere decir que, la parodia no cumple su función sólo en el contexto de la composición de los textos, sino en el marco de su recepción, considerando que el efecto de la parodia reside en la recepción textual.

A partir de aquí, hemos de argumentar que el concepto de la parodia no se ha restringido solamente a su definición tradicional según la poética de Aristóteles, sino se ha enriquecido cada vez con las nuevas miradas, y aportaciones de otros críticos interesados en resaltar otros aspectos del fenómeno con una complicación cada vez mayor de la noción de parodia.

A modo de ejemplo, Iser y Jauss representantes de la teoría de la recepción, consideran que la función de la parodia solo se contempla cuando pueda asegurar

¹ Fernández Prieto, C., op. cit., p. 38.

² Margaret, R., (1979) *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to The Writing and Reception of Fiction*. Croom Helm: London, p. 59. “La parodia es una cita crítica del lenguaje literario preformado cuyo efecto es cómico, y que en su forma general, es un espejo metafictional con respecto al proceso de composición y recepción de textos literarios”. Traducción propia.

su recepción por parte del lector. Para mejor entendimiento dedicamos el siguiente apartado a la explicación de esta estética de la recepción.

2. Teoría de la recepción

La teoría de la recepción o como se llama también, la estética de la recepción, según apunta Ascensión Rivas Hernández¹, surgió en Alemania en la década de los años 60 influida mucho más por la hermenéutica filosófica de Gadamer, puesto que la adaptación de su teoría a la crítica literaria, por sus alumnos Jauss Hans Robert y Wolfgang Iser de la universidad de Constanza, marcó el inicio de los trabajos de esta escuela.

La teoría de la recepción, tiene como objeto central la indagación de las relaciones entre el texto y el receptor. Surge como motivo para otorgarle al lector más importancia, colocándole en una postura activa con respecto al texto, no sólo como un mero receptor pasivo, sino, al contrario como el protagonista del proceso de lectura.

Sin embargo, será la conferencia pronunciada por Hans Robert Jauss, cuando se habla por primera vez de la noción “estética de la recepción”, que pone de manifiesto la interacción receptor-texto, texto-receptor. Por supuesto, el texto cumple un papel importante, no como texto completo y único, sino abierto y que requiere la participación del lector como afirma el filósofo Gadamer²:

La relación entre el texto y el lector obedece a la lógica de pregunta y respuesta. El texto es, pues, la respuesta a una pregunta: dicho de otra manera, sólo percibo en un texto aquello que tiene que ver conmigo. Lo cierto es que la respuesta que el texto da a mi pregunta nunca es plenamente suficiente, de manera que el propio texto plantea también preguntas, y es el lector al que le toca encontrar las respuestas.

Hans Robert Jauss con su conferencia inaugural, *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*, pronunciada el 13 de abril de 1967 en la universidad de Constanza, insistió en la necesidad de revisar la historia literaria, prestando mayor atención no solamente a la obra literaria en sí misma, sino a su

¹ Rivas Hernández, A., (2005) *De la poética a la teoría de la literatura (Introducción)*. Universidades de Salamanca: Salamanca, p. 210.

² Rivas Hernández, A., que cita a Gadamer, *Ibíd.*, p. 210.

recepción. Jauss¹ lo aclara diciendo que: “*Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto*”.

En otro orden de cosas, cuando hablamos de teoría de la recepción, nos referimos a continuación a conceptos como, la reconstrucción, la recepción, el horizonte de expectativas, el encuentro entre obra y lector. En esta estética se distinguen dos corrientes encabezadas por Jauss e Iser, que fueron profesores de la Universidad de Constanza en la República Federal Alemana durante la década de 1960.

La escuela de Constanza como aclara Raman Selden² ha puesto de manifiesto, el papel decisivo que desempeña el lector en la recepción de los textos literarios, en lugar de los demás métodos literarios tradicionales, que subrayan la producción o el atento escrutinio de los textos. Para mejor entendimiento, por lo menos de una pequeña parte de todo lo que ha sido expuesto sobre las teorías de la recepción, intentamos explicar los conceptos que han cobrado mayor relevancia en la teoría de la recepción y que son; el horizonte de expectativas de Jauss y el efecto del lector en el proceso de lectura de Iser.

2.1. El horizonte de expectativas

El término horizonte de expectativas fue introducido por primera vez por la sociología de Karl Mannheim, heredado después por Hans Georg Gadamer, bajo el nombre de horizonte de preguntas.

Gadamer³ se refiere al horizonte de preguntas, para considerar el texto no como una respuesta a una pregunta, sino una respuesta que no es plenamente satisfactoria y que a su vez genera buenas preguntas, a que el lector debe responder, es esto lo que Gadamer denomina horizonte de preguntas.

¹ Rall, D., que cita a Robert Hans Jauss, (1987) *En busca del texto. Teoría de la recepción*. Trad. de Sandra Franco, Universidad Nacional de Autónoma de México: México, p. 56.

² Selden, R., (2010) *Historia de crítica literaria del siglo XX*. Akal: Madrid, p. 355.

³ Gadamer, H.G., (1977) *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme: Salamanca, p. 12.

Sin embargo, por su parte Jauss¹, lo define como horizonte de expectativas para referirse a todo lo que engloba: “*Los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra*”, esto quiere decir, que cualquier lector, a la hora de recibir un nuevo texto, tiene una gama de expectativas, de prejuicios preconcebidos, de comprensión o de experiencias previas que un lector o comunidad de lectores tienen de su entorno general. Justamente serán éstos los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra, dependiendo del contexto espacio-temporal.

A partir de esto, se podría hablar, de la importancia fundamental que desempeña la noción de género en la teoría de la recepción. El horizonte de expectativas tiene una íntima relación con la del concepto de género, ya que este último es el que guiará las expectativas del lector, como afirma Francisco Rodríguez Cascante:²

Implica cómo piensa el lector los textos que enfrenta en un lugar y época determinados. Si por ejemplo, concibe una producción textual como novela, drama, poesía, etc., le asignará una serie de características, que pertenecen a su horizonte de expectativas, el cual es explicable de acuerdo o con el momento histórico de dicho lector.

Como se observa, el concepto de género es de suma importancia en la teoría de la recepción de Jauss, puesto que, es uno de los parámetros que determinan la construcción del horizonte de expectativas en el lector como lo aclara Jauss³ diciendo:

El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

¹ Rall, D., op. cit., p.248.

²Rodríguez Cascante, F., (2004) *Autobiografía y dialogismo el género literario y el río, novelas de caballería*. Universidad de Costa Rica “Rodrigo Facio”: Costa Rica, p. 44-45.

³ Rall, D., op. cit., p. 57.

Cabe revelar que, para Jauss¹ el horizonte de expectativa se concreta en dos niveles; uno ya mencionado, el del autor, inscrito en la obra y que no cambiará a lo largo del tiempo, y otro el del lector que cambia, ya que la obra, a través del tiempo, será leída desde diferentes ángulos que dependen de diferentes situaciones socioculturales.

2.2. El proceso de lectura

La teoría de la recepción incide de modo decisivo en la figura del lector, destacando su papel como un elemento fundamental del proceso literario. Tomando como punto de partida el interés por su implicación en la obra literaria, que ésta no puede disociarse de la participación de su receptor: el lector.

Conviene recordar que, tradicionalmente, la crítica literaria había ignorado la presencia del lector, dando más importancia, peso y exaltación al autor. Sin embargo, el autor ya no es la única autoridad de una obra de arte. La obra literaria no es únicamente un producto del autor, sino también el resultado o el efecto de la participación del lector como lo demuestra Roland Barthes², el lector es quien dota de existencia la obra:

La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no se puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo este alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.

Por tanto, la existencia de una obra literaria se demuestra gracias a la lectura, de ahí que, la teoría de la recepción incide sobre el papel del lector en el proceso de lectura. Ya que, la obra literaria se constituye a través de lecturas e interpretaciones del lector, como afirma Wolfgang Iser³:

La obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida

¹ Sánchez Vázquez, A., que cita a Jauss, (2005) *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de filosofía y letras universidad nacional autónoma de México: México, pp.45-46.

² Barthe, R., (1987) *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. Sebastián Fernández Medrano, Paidós: Barcelona, p. 71.

³ Iser, W., (1989) *El proceso de lectura*. En. *La estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor: Madrid, p. 149.

por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector.

Esto quiere decir que, la obra literaria deja expectativas despertadas o sea vacías sin resolver, que exigen que el lector las llene con su trabajo mental. El texto en si mismo ha sido definido por Umberto Eco como:

Un mecanismo perezoso(o económico)que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él, y por otro, a medida que pase de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. En otras palabras “un texto quiere que alguien le ayude a funcionar¹.

Aún más, para Iser² el significado de un texto literario se origina principalmente en el acto de la lectura: no incluye solamente el trabajo del autor, o la interpretación particular de un lector, sino en la conjunción interactiva de ambos, lo afirma el autor diciendo:

La obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector. A partir de esta polaridad se deduce que la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto, o la concretización del texto, sino que de hecho debe situarse a medio camino entre los dos.

Esto significa que, el verdadero lugar donde se encuentra la obra literaria, no está en el libro, ni tampoco en la mente del lector sino se concretiza y se identifica con la convergencia o el encuentro entre estos dos polos: el artístico y el estético.

Resulta claro que, la estética de la recepción propone un papel activo del receptor, una rehabilitación del lector otorgándole el papel de coautor de la obra final, que completa a partir de su horizonte de expectativas, los vacíos o indeterminaciones que presenta el texto.

Cabe revelar que, la noción de género no goza solamente de gran prestigio en la teoría de la recepción, sino que es de suma importancia en cualquier teoría

¹ Eco, U., (1993) *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen: Barcelona, p.76.

² Rivas Hernández, A., que cita a Iser, op. cit., p. 215.

literaria, porque define cómo piensa el receptor de la obra o sea el lector al recibir los textos.

Hoy en día en el ámbito literario, se hace necesario considerar los géneros literarios no como algo fijo y hecho y que no puede ser cambiado o alterado, sino más bien como algo que está renovándose, haciéndose continuamente. Por supuesto, esta nueva consideración que marca una novedad deslumbrante en el ámbito de la literatura contemporánea, será a grandes rasgos lo que se dará a conocer a lo largo del presente trabajo.

3. Escritura y creación

3.1 Autobiografía

Uno de los cambios más radicales que podemos observar en el territorio siempre convulsivo de los géneros literarios, es la creciente consideración que concede la teoría literaria contemporánea a la autobiografía, aún más, no sólo la extensión de su campo literario autobiográfico, sino también toda la familia de géneros “memorialísticos” (diarios, memorias, libros de viaje, confesiones), en las que prevalece la figura del yo, un yo que rememora una experiencia propia, que podríamos calificar como un caballo de la batalla.

En este apartado no aspiramos a estudiar todos sus géneros vecinos, sino nos enfocaremos más bien en la autobiografía propiamente dicha, realizando una aproximación básica de la definición de la palabra autobiografía, para presentar luego los rasgos que definen un texto autobiográfico, intentando ofrecer unas pinceladas de la concepción que ha ido teniendo el género con el tiempo.

Para comenzar, podríamos decir que, la palabra autobiografía en su origen remonta alrededor del año 1800, aparecida por primera vez en Inglaterra con el poeta inglés Robert Southey (autobiography) ya que, según *El Diccionario Etimológico*¹; “La palabra autobiografía fue acuñada por el poeta inglés Robert

¹ *Diccionario Etimológico*, [en línea] .
<https://www.google.com/search?q=Etimolog%C3%ADa+.dechile.net%2F+%3Fautobiograf%C3%ADa++&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab>.

Southey(1774-1843) en un periódico inglés llamado “Quaterly Review”, usando las siguientes raíces griegas: autoc (autos)=por sí mismo, βίος (bíos),= ‘vida’ y γράφειν (grafein)=escritura”.

Estos tres lexemas de origen griego marcan la construcción de esta escritura íntima de la vida del autobiografiado. La autoescritura de la propia vida de un yo considerado como la piedra angular sobre la que se construye todo el edificio autobiográfico.

La autobiografía surgió en una época emparentada con, el auge de la burguesía y la consolidación de la triunfante ideología del individualismo, este contexto permite la aparición de un tema que brota a consecuencia como lo es la autobiografía, como afirma Francisco Rodríguez Cascante¹:

El nacimiento de la autobiografía tiene que ver con el surgimiento de la conciencia individual emparentada con el desarrollo de la vida burguesa. Con todo, el género no llegó a su apogeo hasta siglos más tarde, ya que hubo que esperar hasta el Renacimiento que podríamos decir que marcará el punto de inflexión de una nueva mentalidad en el mundo occidental o en el hombre occidental apegado en el ideal de su vida y de su personalidad.

Conviene decir que, lo que marcó el jalón más importante en el desarrollo histórico del género fueron *Las confesiones* de Rousseau², que constituyeron el modelo mismo del género, como arguye Francisco Javier Hernández³:

La época en la que se acuña el término adquiere especial relieve, pues delata el carácter moderno de este nuevo género literario, vinculado a los procedimientos narrativos de la burguesía triunfante y a la nueva ideología del individualismo, pero atiende también a la innegable influencia de Rousseau [que] queda patente en el hecho que es alrededor de 1800 cuando la palabra autobiografía comienza a cobrar carta de naturaleza en todas las lenguas europeas.

¹ Rodríguez Cascante, F., op. cit, p.86.

² Cabe aclarar que, las confesiones de San Agustín que narran su vida, su juventud, y su carrera universitaria existían catorce años antes de la invención de la palabra, la obra ha sido considerada por la crítica como el primer modelo de un escrito autobiográfico.

³ Hernández, F. J., (1993) *Y se hombre será yo:(La autobiografía en la literatura francesa)*. Secretaria de publicaciones: Murcia, p.17.

Con el advenimiento del romanticismo el género conoció, una fecunda producción con una dimensión mucho más, subjetiva personal, íntima, donde caben los detalles más escabrosos del autobiografiado, además de la opinión sostenida por Manuel Moreno Alonso ¹, en su obra “*Historiografía romántica española*”:

A diferencia de otros países, -Francia, por ejemplo-, el género autobiográfico ha sido poco cultivado en España. Sin embargo, durante la época que nos ocupa [el Romanticismo] el número de escritores autobiográficos, publicados unos, editados otros, aumentó de manera espectacular. La explicación que ello puede tener radica en la importancia de los hechos históricos ocurridos en la época, la conciencia extraordinariamente historicista del hombre romántico de dar cuenta de la historia de su vida [...] y el deseo de justificación por parte de sus autores.

Ahora bien, una vez definido el concepto etimológico de la palabra *autobiografía*, intentaremos perfilar los rasgos que representan y definen la escritura autobiográfica. Ante todo, la autobiografía es la escritura íntima sobre uno mismo, es la narración de una persona escrita por ella misma, es una narración cuyo principal eje es la sinceridad y el afán de expresarse como sostiene Philippe Lejeune, es: “*La narración retrospectiva en prosa que hace una persona real de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y principalmente en la historia de su personalidad*²”.

Así es que, la retrospección es uno de los rasgos definitorios de la autobiografía, que tiene como protagonista el narrador, a través de la mirada del pasado “*retrospección*” se puede indagar, comprender, interiorizar más en su vida íntima, como opina el autor Ángel González Loureiro³:

La autobiografía es una narración construida sobre la modalidad temporal de la retrospección y en la que la función narradora recae sobre el propio protagonista”, existe un esfuerzo consciente por parte de éste para reconstruir el pasado en forma

¹Moreno, M. A., (1979) *Historiografía romántica española*. Universidad de Sevilla: Sevilla, p. 401.

² Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent, Megazul-, Endymion: Madrid, p.48.

³ Loureiro González, A., (1992) “*Direcciones en la teoría de la autobiografía*”. En. José Romera (ed). *Escritura autobiográfica*, Actas del II seminario Internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral. Visor: Madrid, p. 33.

de imagen secuencial organizada que estructura implícitamente toda narración autobiográfica, por lo que realmente se construye es la imagen del pasado y no el pasado mismo.

Y aún más, esta retrospección mediante el hecho pretérito o sea del pasado, no solamente construye la imagen del pasado, sino del presente y del futuro, como considera el escritor y periodista español Javier Serrano¹ en los términos siguientes:

Mediante la aparición del pasado, el sujeto extiende y fortalece autoconocimiento. Cuando tal apropiación es inadecuada, la vivencia del presente puede llegar a experimentar como una mera secuencia de acontecimientos desconectados, mero listado de hechos presentes, provocando desorientación y a menudo infelicidad y desesperación.

Lo expuesto nos lleva a decir que, la autobiografía es una indagación de la propia personalidad del yo que escribe, donde el autobiógrafo busca su propia voz, que le permita la formación de su propia conciencia personal, su autorreconocimiento, su autoevaluación, el yo se forma así, gracias a la mirada de atrás, gracias a “un mirarse a sí mismo”. De ahí que, podríamos suponer que no haya ninguna posibilidad de hablar, entender, ni tampoco practicar una autobiografía sin la retrospección; basándonos sobre las opiniones de los teóricos mencionados podríamos decir que constituye el elemento primordial de la autobiografía.

No obstante, para que se pueda hablar asimismo de una obra de género autobiográfico, debe cumplir los requisitos, las condiciones que la caracterizan y la diferencian de otras modalidades de escritura que para, Philippe Lejeune² se puede hablar de tal definición solamente cuando ponga en juego los elementos siguientes:

-Forma del lenguaje: a) narración, b) en prosa.

-Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.

¹ Serrano, J., (1995). *Discurso narrativo y construcción autobiográfica*. Revista de psicología social aplicada. ISSN 1131-6225, N°1-2, p.45.
<https://www.google.com/search?q=Etimolog%C3%ADa+.dechile.net%2F+%3Fautobiograf%C3%ADa++&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab#q=Discurso+narrativo+y+construcci%C3%B3n+autobiogr%C3%A1fica>.

² Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. op. cit., p.48.

-Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.

-Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal b) perspectiva retrospectiva de la narración.

Aún podría añadir, lo que diferencia la autobiografía de otros géneros es la instauración de un *pacto*, un pacto contractual, como una especie de garantía de su credibilidad; en el cual el autor firma un contrato con el lector asegurándole que haya una relación de identidad entre autor, narrador y personaje o sea el que dice yo, sea narrador o personaje es al mismo tiempo el que, vive realmente en el mundo objetivo, y es el que cuenta su vida, el que ha vivido determinados acontecimientos en un tiempo anterior como lo afirma Lejeune:

Lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto. Si yo escribo la historia de mi vida sin decir mi nombre, ¿cómo sabría el lector que se trata de mí? Resulta imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser¹.

Para sintetizar, lo que resulta importante para el estudio de la escritura autobiográfica, hemos centrado nuestra atención solo en los rasgos más representativos de este género híbrido nacido de la biografía y del afán de contar una vida nutrida de intimidad, que pretenda el máximo de sinceridad y de fidelidad posible.

La posición que el estudio autobiográfico ocupa en la actualidad, demuestra su papel renovador en el sistema de géneros, como apunta Isabel Durán Giménez Rico²: “Una manera de juzgar la importancia que ha ganado la autobiografía es observar su lugar en el canon literario, y es interesante comprobar que recientemente se ha trasladado de las periferias al centro del canon”.

¹ Lejeune, P., (1991) “El pacto autobiográfico”. En. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Revista, Suplementos Átropos, N°29, diciembre: Barcelona, p. 52.

² Durán Giménez Rico, I., (1999) “El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos”. En. Manuela Ledesma Pedraz (Ed). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad de Jaén: Jaén, p. 101.

3.2. Radioteatro

El radioteatro, es un género radial, denominado radiodrama o teatro radiofónico. Es una fusión de teatro y radio. El radioteatro es un audiodrama que se transmite por la radio, cuyo propio idioma: el lenguaje radiofónico. Radio teatro o teatro radial se emplea también como sinónimo de radionovela. El teatro Radiofónico, es entonces una novela que se transmite a través de la radiodifusión; muy similar a lo que actualmente conocemos en la televisión como telenovelas como afirma Francisco Godínez Galayo:

Aquí llamaremos radioteatro a ambas variantes, ya que en ambos se van abriendo problemáticas, y con la participación de los personajes que encarnan distintos roles, se van dando las distintas situaciones, y solucionando o no las problemáticas abiertas. Lo central es que es una historia “guionada” de ficción contada con actuaciones, diálogos y sonidos. La diferencia de su extensión, nos permitiría hilar más fino que lo que necesitamos. Podemos llamarlos radioteatro y radionovela, o radioteatro unitario y en capítulos¹.

El radioteatro fue un género popular, que tuvo su momento de auge en la década de 1940, como lo declaran Beatriz Trastoy y Perla de Lima²: “*El radioteatro es un género de fuerte carácter popular en la medida en que retoma temáticas y géneros tanto locales (gauchesco) como los propios de la cultura de masas (la novela popular, la narrativa y el cine policial)*”.

Así podríamos decir que, el radioteatro fue el líder del entretenimiento internacional. Desde los años 30 en adelante, el radioteatro fue centro de reunión familiar. Las familias sintonizaban los grandes aparatos para escuchar en grupos, el radioteatro de entregas por capítulos. La radio, era un mueble importante en las salas de las casas, para disfrutar de las aventuras e historias. El radioteatro llegó a ser un verdadero entretenimiento hogareño para el público como lo explican muy

¹ Godínez Galay, F., (2010) *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes teóricos*, Jinete Insomne: Buenos Aires, p. 63.

² Trastoy, B., De Lima, P., (eds) (2006) *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros: Buenos Aires, p. 36.

bien Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman¹ diciendo que:

El radioteatro llegó velozmente al corazón de los oyentes y modificó horarios, ritmos y costumbres. La compañía de teléfonos observaba que a la hora del radioteatro disminuía la cantidad de llamados. Grandes tiendas como Harrod's tuvieron que colocar altoparlantes para que la clientela no dejara de ir. Los empresarios cinematográficos de todo el país exigieron a la radio que cambiara el horario porque la pasión por 'Chispazos' estropeaba la asistencia a la función de la tarde. Los anunciantes del ciclo, los cigarrillos Condal, se opusieron firmemente y apenas si consintieron a autorizar la instalación de parlantes en algunos pocos cines.

Tanto la radio como el radioteatro en su origen estuvieron representados, como una herramienta de entretenimiento, de concientización, de educación y hasta de prevención. El radioteatro era muy útil para fines tanto políticos como sociales en América Latina² (y en otra parte del mundo), como un medio para concientizar y hasta hacer participar el oyente, siendo un espejo de la sociedad. Además el radioteatro es un terreno fértil para la educación, la difusión de derechos, la denuncia social como sostiene Mario Kaplún³:

El radioteatro es el prócer del radiodrama, que se representa como herramienta para transmitir mensajes educativos y sociales, es el instrumento potencial de la educación popular: "no solo por su condición de género dinámico que atrae vivamente el interés de las audiencias masivas y moviliza su atención; sino también por otras razones más profundas, que remiten a lo pedagógico.

El radioteatro al carecer de elementos visuales, requiere una manera especial de escribir y quizás, también un escritor especial como afirma Carlos Foresti⁴, por la absoluta necesidad de entregar regularmente una parte de la obra (cada día, semana, o semana por medio), por cortar en un punto decisivo la narración para

¹ Ulanovsky, C., Merkin, M., Panno, J., Tijman, G., (1995) *Días de radio (1920-1959)*. Emecé: Buenos Aires, p.75.

² Pueden verse muchos ejemplos de este tipo, en Chile por ejemplo *El siniestro Doctor Mortis*, que Sin duda es uno de los grandes hitos en la historia del radioteatro chileno. Vale la pena también mencionar la *Radio Nacional* del Perú y la *Radio Amauta de Bolivia* (que eran utilizados con intenciones políticas).

³ Kaplún, M., (1992) *A la educación por la comunicación. La práctica de la comunicación educativa*. Unesco/Orealc,; Santiago de Chile, p.74.

⁴ Foresti, C., (1998) *La narrativa chilena desde la independencia hasta la guerra del pacífico*. Tomo I. 1810-1859, Andrés Bello: Chile, pp.93-95.

mantener el interés del público, estar preparado para prolongar o cortar la obra. Estas narraciones se caracterizan por tener un binomio actancial de personajes estereotipados, articulados en torno a lo bueno y lo malo.

Además, estos personajes se caracterizan por ser definidos de una vez para siempre como corroboró Juan Ignacio Ferreras¹ y, a ser posible por medio de una frase o de una serie de frases, que pueden ser tomadas y retomadas, cada vez que el personaje entra en acción, con una técnica narrativa casi ausente en la que no entra para nada la inspiración. En cuanto al contenido, José María Díez Borque² señala otros aspectos pertinentes al género resumidos en: “*el abuso y la exageración en el uso de los adjetivos y además la utilización de interrogaciones retóricas en cada radioteatro*”.

Sin embargo, con el advenimiento y la consolidación de la televisión en los años 60, la radio conoció una caída en picado, ya que, su popularidad fue decayendo poco a poco, y por lo tanto, el radioteatro no fue una excepción puesto que las emisiones fueron desapareciendo una por una, empezando a quedar en el olvido. Y así, el radioteatro se estancó, lo que hizo que se abandonara como género. Pero, como se dice “*donde hubo amor, cenizas queda*”; igualmente para el radioteatro que renació de sus cenizas. *No murió y no va a morir*, como nos explica la guionista y docente teatral Nora Massi³:

Las radionovelas logran al igual que la literatura, que la imaginación y las emociones generen un efecto en el oyente que ningún otro medio da. No es casual que ahora se hable de un resurgimiento, palabra que me disgusta porque para eso habría que confirmar esa muerte de la que se habla. En realidad, podríamos coincidir en que hay un mayor interés por parte de los jóvenes profesionales e incluso de chicos y adolescentes, como actividad extracurricular. Pero me parece terriblemente injusto hablar de muerte.

Efectivamente, la incorporación de los elementos de la cultura de masas tales como; el radioteatros, el folletín, el periodismo, con la literatura son matices

¹ Ferreras, I. J., (1972) *La novela por entregas 1840-1900*. Taurus: Madrid, p. 270.

² Díez Borque, J. M., (1972) *Literatura y cultura de masa*. Alborak: Madrid, p.61.

³ Massi, N., *La magia del radioteatro*. En. *La Nación*. Publicado el Jueves 15 de julio 2010. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/1284679-la-magia-del-radioteatro> .

relevantes de la manifestación de la postmodernidad en la literatura. La interacción, la heterogeneidad y la hibridación de los géneros, cobran mayor protagonismo en la literatura contemporánea. Esto será a grandes rasgos el argumento que daremos a conocer en nuestro último punto denominado la hibridación genérica.

4. Hibridación genérica

Hoy en día, la noción de híbrido ocupa un lugar privilegiado en las producciones literarias, artísticas y lingüísticas, además en la modernidad cultural y en el pensamiento político, lo híbrido implica pues la abolición de las fronteras marcadas por los cánones genéricos. La hibridación permite la apertura y la generación de las relaciones entre literatura y paraliteratura, literatura y periodismo, literatura y cine, literatura y mass-media, literatura y oralidad.

La tendencia a la hibridación genérica es cada vez más acentuada. Ya que, los géneros evolucionan en función de la misma sociedad cambiante, adaptándose a los nuevos contextos culturales e históricos y a las nuevas necesidades de las audiencias, sobre todo en la sociedad actual, caracterizada, como apuntan los periodistas Antonio García Giménez y Paloma Rupérez Rubio¹ *“la multiplicidad de canales y sobreabundancia de información y por la posibilidad de múltiples interconexiones, ya no son suficientes los discursos de una sola dirección”*.

Por supuesto, una demarcación, una disolución de los géneros es el reflejo mismo del panorama social en el que vivimos, como afirma Tzvetan Todorov² diciendo que: *“Cada época tiene su propio sistema de géneros en relación con la ideología dominante y que, como cualquier institución, éstos evidencian los rasgos de la sociedad a la que pertenecen”*. Lo arguye Néstor García Canclini que³: *“En la sociedad transparente marcada por una eclosión de visiones, en la*

¹ García Giménez, A., Rupérez Rubio, P., (2007) *Aproximaciones al periodismo digital*. Dykinson, S.L: Madrid, p. 207.

² Garrido Gallardo, M., que cita a Todorov, (1998) *El origen de los géneros*. En. *Teoría de los géneros. Compilación de textos y selección bibliográfica*. Arco Libro: Madrid, p.31.

³ García Canclini, N., (2001) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós: Buenos Aires, p. 10.

que, se producen usurpaciones en las fronteras de la ciencia, donde nacen territorios, una sociedad caracterizada por culturas híbridas”.

Conviene señalar a este efecto que, los géneros también han entrado en una profunda disgregación, fomentando como opina Irene Andrés-Suárez¹: una “textualidad múltiple”, utilizando además el término “mestizaje” como nuevo ropaje de los géneros narrativos. En este sentido, una definición del concepto nos parece obligatoria. *Le Petit Larousse*² define la hibridación como un: “*Croisement entre deux variétés, deux races d’une même espèce ou entre deux espèces différentes*”. Mientras que, en el diccionario de François Couplan³, *Dictionnaire étymologique de botanique*, la palabra « híbrido » viene del latín *hybrida*, que significa “sang mêlé”, “métis”.

Esta mezcla entre géneros se ha convertido en la piedra angular postmoderna, que se coloca en el umbral de la postmodernidad. La hibridación plasma el gran proyecto del pensamiento postmoderno, que es el derrumbe de las fronteras genéricas que, se considera como una fuerte tendencia al postmodernismo, como sostiene Linda Hutcheon⁴: “*Postmodernism requires that we think the categories of identity, uniformity, unity, comparing them with those of difference, heterogeneity of the hybrid and the provisional*”.

Djibril Mbaye⁵ considera que el postmodernismo; permite tener, en lugar de una única concepción del mundo, una proliferación de cosmovisiones. Surgen

¹ Andrés Suárez, I., (Ed) (1998) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Verbum: Madrid, p.86.

² Le petit Larousse, (1995). Larousse: Paris, p. 523, “Cruce entre dos variedades, dos razas de la misma especie o entre especies diferentes”. Traducción propia.

³ Couplan, F., (2000) *Dictionnaire étymologique de botanique: Comprendre facilement les mots scientifiques*. Delachaux e Niestlé: Lausanne, Paris, p.107. “La palabra híbrido viene del latín *hybrida* que significa “sangre mezclada” mestiza”. Traducción propia.

⁴ Hutcheon, L., (1991) *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London: New York, p. 42, “El postmodernismo requiere la comparación entre las categorías de identidad, uniformidad, unidad, con la heterogeneidad de lo híbrido y lo provisional”. Traducción propia.

⁵ Mbaye, D., (2014) *Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”*. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, año 16, N° 31.

Primer semestre,

https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi38IbHgVXXAhXPciYKHXA8B5YQFggmMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4744559.pdf&usg=AOvVaw2w_OiaBsZ45z9HqQS3Ytlo , p. 204.

minorías dentro de minorías, en creciente fragmentación. Se mezclan culturas, con contraculturas e inculturas. Domina el pluralismo cultural. Se derrumban las fronteras entre los géneros. Caduca la relación dicotómica, el dualismo ficción /realidad, significado / significante, dominante / dominado. La literatura se “desterritorializa” con el fuerte auge de los *mass-media*. Se mezclan cultura castiza y cultura popular, margen y “centro”, “centro” y “periferia” norma y trasgresión.

Podríamos decir que, la imbricación de géneros, la hibridación genérica o mezcla de géneros es uno de los pilares del gran proyecto del pensamiento postmoderno, ya que por su parte Djibril Mbaye¹ define el postmodernismo como:

La fragmentación, la deconstrucción, la “intertextualidad”, la “interculturalidad”, el “collage”, la “universalidad”, la “heterogeneidad”, el “pluralismo”. A esa bandera multicolor se suman la parodia, la tendencia autorreflexiva, la metaficción (la ficción que reflexiona sobre sí misma), la subversión, la hibridez -cultural y genérica-, la ambigüedad, el palimpsesto.

Gracias a la incidencia de la postmodernidad, nos encontramos pues con una llamativa transformación de las formas de narrar. Por consiguiente, ya no existen barreras entre los géneros como lo afirma Rosa María Diez Cobo²: *“El concepto de fronteras ya no se entiende como línea o demarcación divisoria compacta y de naturaleza excluyente, sino como límite poroso donde se entrecruzan, confluyen y convergen las culturas y consecuentemente géneros y discursos”*.

Por supuesto, en la postmodernidad el género conoció un cambio enorme ya que, se habla mucho más, de una transformación, trasiego, metamorfosis, o aglutinación de géneros literarios en donde, se privilegian conceptos tales como: la impureza de género, la simbiosis genérica, la novela polifónica y la heterogeneidad, que constituyen los pilares de la narrativa postmoderna.

¹Mbaye, D. , op.cit., p. 204.

² Diez Cobo, R. M., (2006) *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Universidad de Valencia: Valencia, p. 10.

Cabe aclarar que la polifonía y la heterogeneidad son términos acuñados por Bajtin¹ que consisten en la posibilidad de aglutinar géneros diferentes. Bajtin se auxilia de un término musical para significar la construcción de la novela, a base de voces diversas, frente a la homofonía de la novela tradicional, que sólo incluía una voz, la del propio autor. En la concepción Bajtiniana “de la polifonía” no sólo son las voces que entran en juego, sino también los géneros, ya que esta polifonía de la novela tiene también su correlato poético en la yuxtaposición o mezcla de géneros distintos.

El papel de la hibridación genérica sería en este caso como lo expresan los Dominique Budor y walter Geerts²: “*L’hybridité c’est avant tout l’élargissement des champs d’observation et l’intensification de la quête cognitive*”. Lo maravilloso de la hibridación, hace que la literatura misma sea definida según los mencionados autores como³: “*Une entité collective à parentés multiples, [...] [une] galaxie de formes, de thèmes, de types discursifs en réorganisation perpétuelle [...], de conquérir des nouveaux mondes de conceptions verbales.*

En síntesis, en la época contemporánea los géneros se mezclan, se cruzan, lo que se manifiesta claramente en la ruptura y, en la abolición e incluso en la permeabilidad genérica. El género por su parte admite nuevas posibilidades de cambio, de evolución y de consideración, en este sentido surge una nueva tendencia a los géneros híbridos, que suspenden la clásica estratificación y clasificación de Aristóteles.

No obstante, Todorov, nos anuncia la transformación de los géneros y el posible nacimiento de otros, conforme con lo que piensa el autor⁴, este nacimiento se realiza por inversión, desplazamiento y combinación con otros: “*Il n’y a jamais*

¹ Bajtin, M., (1984) *Esthétique de la création verbale*. Trad del ruso por Alfreda Aucouturier, Prefacio de Tzvetan Todorov, Gallimard: Paris, pp.265-272.

² Budor, D., Greerts, W., (2004) *Le texte hybride*. Université de la Sorbonne Nouvelle : Paris III, p. 33. “La hibridación permite ante todo la expansión del campo de la observación y la intensificación de las capacidades cognitivas”. Traducción propia.

³ Ibid., p. 62. “Una entidad colectiva con varios familiares [...] [una] galaxia de formas, temas, tipos discursivos en una perpetua reorganización [...], a la conquista de nuevas áreas de concepciones verbales” La traducción propia.

⁴ Todorov, T., (1987) *Les genres du discours*. Seuil: Paris, p.45. “No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente el terreno de los géneros: cronológicamente hablando, no hay un antes de los géneros” Traducción propia.

eu de la littérature sans genres, c'est un système en conti-nuelle transformation, et la question des origines ne peut quitter, historiquement, le terrain des genres même: dans le temps, il n'y a pas d' "avant" aux genres".

Dicho esto, los géneros viven y se desarrollan y experimentan una evolución. Alejándose de la vieja división (novela, poesía, teatro), para inscribirse dentro de un campo transgenético, donde los géneros tienen la posibilidad de entrelazarse, de alterarse, de ensancharse con otros géneros.

De ahí, esta interconexión conduce hacia un camino híbrido. Dicho de otra manera, los géneros se renuevan y evolucionan precisamente, cuando se les hacen aparecer con otros nuevos, como corroboró Todorov¹ diciendo: *"D'où viennent les genres? Eh bien, tout simplement, d'autres genres. La littérature cherche à s'affirmer dans son essence, en ruinant les distinctions et les limites entre les genres"*.

Por consiguiente, las líneas de separación entre los géneros hoy están abolidas. Todos los maridajes, todas las direcciones, son lícitas y posibles, que por supuesto, aseguran la permanencia de los géneros, como uno de los asuntos más controvertidos de la teoría literaria como sostiene Gregorio Torres Nebrera ya que la hibridación: *"Es e l único camino cierto que tienen, hoy, los géneros literarios para permanecer en su difícil grado de vigencia"*.²

Resta decir que la cuestión del género, cuya problemática suscita el interés de muchos teóricos que, consideran que hay una posibilidad para que, renazca, se renueve, se combine y se engarce hasta hacer cuestionar aspectos nuevos como la trasgresión genérica, la hibridación o la fusión genérica. Esto se ejemplifica en la creación de géneros a través de la mezcla de otros; a este propósito Jean Marie Shaeffer³ afirma que:

¹ Ibíd., p.47. "¿De dónde vienen los géneros? Eh bueno, simplemente de otros géneros. La literatura busca afirmarse en su esencia arruinando las distinciones y los límites entre los géneros" Traducción propia.

² Gregorio Torres, N., (1997-98) *Los géneros literarios y la superación de sus límites. Concepto y práctica de lo trasgenérico*. Revista.Cauce.Nº20-21. Universidad de Extremadura, p. 294.

³ Shaeffer, J. M., (1983) *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*. En. *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros: Madrid, p.162.

La genericidad puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro, o a otros, creándose la transformación genérica, es decir, el comienzo de un nuevo género o un texto a genérico a través de relaciones que podrían ser paródicas, de imitación, de traducción y de refutación del texto con un género determinado.

A fin de cuentas se podría concluir diciendo que el binomio literatura-paraliteratura es un fenómeno de la condición postmoderna ya que es un arte que utiliza como medio de expresión la palabra, donde el plagio queda tabú; así que literatura y la subliteratura, son el resultado de la difusión de la cultura de masas, que lleva el nombre de paraliteratura con fines comerciales. No obstante, este caudal paraliterario promueve un mensaje con tintes paródicos, que exige una participación activa del lector en el proceso de lectura. Estas novedades en el ámbito de las teorías literarias, han encarado al problema de las reglas o de los límites genéricos. La obra de estudio “*La tía Julia y el escribidor*” es una fusión de dos géneros; la autobiografía y el radioteatro que daremos a conocer a lo largo de los capítulos siguientes.

Capítulo II.
Análisis estructuralista

Capítulo II. Análisis estructuralista

El presente capítulo está dedicado al análisis estructuralista de “*La tía Julia y el escribidor*”¹ para ello, nos proponemos abordar la sinopsis de la obra, presentando el argumento de las dos partes que la estructuran, dedicando el segundo apartado a estudiar la organización o la estructura interna de la novela dividida en capítulos alternados. Luego intentaremos estudiar el estilo de ambas partes, como uno de los aspectos importantes de la obra. Por último, basándonos sobre las aportaciones de la narratología pretendemos estudiar las instancias del narrador, el tiempo, el espacio de cada parte de la obra.

1. Sinopsis

El ciclo narrativo de Mario Vargas Llosa, desde sus inicios, tiene la gran virtud de ofrecernos en cada obra una novedad diferente; se caracteriza por una búsqueda constante de nuevas formas narrativas, de nuevos modos de expresarse y de nuevas interpretaciones de la realidad latinoamericana.

En la obra de estudio “*La tía Julia y el escribidor*”² Mario Vargas Llosa nos propuso otro derrotero en su narrativa, publicada en 1977 de 466 páginas, en la que nos narra su propia historia, cuando tenía dieciocho años con una voluntad férrea de ser un escritor. Nos relata la historia de su idilio escandaloso con su tía política “la tía Julia” “*hecha y derecha*” y divorciada que le lleva catorce años, con la cual contrae matrimonio. Esta historia no es la única línea argumental de la obra, ya que, está intercalada con los truculentos radioteatros del escribidor boliviano Pedro Camacho, así pues, la novela mezcla los seriales radiofónicos con un relato de una encendida pasión amorosa de carácter autobiográfico.

¹ Vargas Llosa, M., (1977) *La tía Julia y el escribidor*. Seix Barral: Lima.

² A partir de ahora la obra del corpus va a ser citada de la manera siguiente (Vargas Llosa: 2004).

1.1.Primer argumento

Un elemento digno de tenerse en cuenta, en la vocación literaria de Mario Vargas Llosa, es que aprovecha sus propias vivencias personales o cualquier experiencia suya o ajena para plasmarla en su creación, como confiesa el mismo autor:

Creo que si uno quiere explicar la génesis de una obra literaria, el por qué esa obra literaria existe y cómo llegó a ser lo que es, es indispensable acudir también a la vida de la persona que escribió esa obra, porque creo que está íntimamente ligado el cómo escribe y el por qué escribe una persona a la vida que ha tenido, a las experiencias que han conformado su vida. Ahora bien, no creo que haya una relación de causa efecto clarísima, previsible, [...] pero sí ayuda mucho a conocer las frustraciones, la ambición, las experiencias que constituyen una vida [...]¹.

En la novela “*La tía Julia y el escribidor*”, Mario Vargas Llosa se convierte en el actor de su propio relato, nos relata una etapa de su vida en la que Mario Varguitas como lo dice la novela, tiene dieciocho años, estudia derecho y letras, trabaja como director de informaciones en una radio emisora “La radio Panamericana” y su sueño dorado es ser escritor y vivir en una buhardilla en París:

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. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor (Vargas Llosa: 2004, 15).

Como sus padres viven en Estados Unidos, Mario Vargas Llosa está en Lima con sus abuelos. En la casa de los tíos el joven Mario se encuentra por la primera vez con la tía Julia:

Recuerdo muy bien el día que me habló del fenómeno radiofónico porque ese mismo día, a la hora de almuerzo, vi a la tía Julia por primera vez. Era hermana de la mujer de mi tío Lucho y había llegado la noche anterior de Bolivia. Recién divorciada, venía a descansar y a recuperarse de su fracaso matrimonial. « En realidad, a buscarse otro marido», había

¹Vargas Llosa, M., (1985) *Semana de autor*. Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana: Madrid, p. 50.

dictaminado, en una reunión de familia, la más lenguaraz de mis parientes, la tía Hortensia”. (Vargas Llosa: 2004,16).

Varguitas el joven aprendiz de escritor, quien pese a su edad menor se enamoró de la tía Julia; en principio le desagrada, no le tiene mucho cariño porque lo trata como un mocoso: *“no le incomodó que yo la viera en esa facha en la que nadie la hubiera tomado por una reina de belleza”* *“la odiaba a muerte”*. (Vargas Llosa: 2004, 20).

Sin embargo, poco a poco comienzan a verse a diario, ir al cine juntos a besarse y achucharse a hurtadillas, hasta llegar a entablar una relación muy íntima mantenida a escondidas, porque si alguien se enterara sería un escándalo en la familia :

Íbamos al cine, en efecto, a sentarnos en las filas de atrás de la platea, donde (sobre todo si la película era muy mala) podíamos besarnos sin estorbar a otros espectadores y sin que alguien nos reconociera. Nuestra relación se había establecido rápidamente en lo amorfo, se situaba en algún punto indefinible entre las categorías opuestas de enamorados y amantes. (Vargas Llosa: 2004, 117).

La historia había comenzado como un juego, pero, de repente, exactamente el día en que sentí celos por un endocrinólogo, me di cuenta que me había enamorado. (Vargas Llosa: 2004, 214).

Efectivamente, al enterarse su padre, decide actuar para poner fin a este romance entre madre e hijo, obligando Julia a dejar Lima de inmediato, en un escrito diciéndole a Mario lo siguiente:

Mario: doy cuarenta y ocho horas de plazo para que esa mujer abandone el país. Si no lo hace, me encargaré yo, moviendo las influencias que haga falta, de hacerle pagar caro su audacia. En cuanto a ti, quiero que sepas que ando armado y que no permitiré que te burles de mí. Si no obedeces al pie de la letra y esa mujer no sale del país en el plazo indicado, te mataré de cinco balazos como a un perro, en plena calle”. (Vargas: 2004, 431).

Varguitas no quiere que sean separados y propuso a la tía Julia que se casara con él y así, después de varios días en busca de algún alcalde para el acto, y a pesar del impedimento de la edad de Mario, consiguieron contraer el matrimonio.

En la provincia de Chincha, gracias al alcalde de Grocio Prado que aceptó casarles con mil soles y a condición de que a Mario le cambiaran su partida de nacimiento de manera que tuviera veintiuno años:

El alcalde de Grocio había escuchado las explicaciones de Javier, leído todos los documentos con parsimonia, reflexionando un buen rato, y, luego, estipulado sus condiciones: mil soles, pero a condición de que a mi partida de nacimiento le cambiaran u seis por un tres, de manera que yo naciera tres años antes”.(Vargas Llosa: 2004, 393).

Mientras tanto, los padres de Mario Vargas Llosa llegan a Lima, la madre y el padre desesperados; los dos y el resto de la familia están convencidos de que Marito es víctima de la tía Julia “*corruptora de menores*” y el matrimonio va arruinar toda su vida, y su carrera de abogado y hasta su pasión por ser escritor. Este romance ha sido rechazado por la familia porque ha sido inaceptable la unión de Varguitas con una mujer que podría ser su madre, como se dice muchas veces en la obra, y además divorciada “son *tan estúpidos que creen que toda divorciada es una mujer de la calle*”. (Vargas Llosa: 2004, 26) como enfatiza la misma tía Julia.

Sin embargo, al verle su madre repetía con infinita lástima: “*hijito, cholito, amor mío, qué te han hecho, qué ha hecho contigo esa mujer*”, afirma Marito a propósito de la reacción de su madre: “*ella no podía oír mencionar el nombre de su recientísima nuera sin que recrudeciera su llanto; tenía raptos de furia, en los que llamaba a la tía Julia «esa vieja», «esa abusiva», «esa divorciada»*”.(Vargas Llosa: 2004, 424).

Mientras que, desde el punto de vista social, el matrimonio significa para la familia el fin de las esperanzas que habían puesto en el hijo: “*que por casarte no vas a tener tiempo ni de leer -me contestó Javier-. Que por casarte no llegarás nunca a ser un escritor*”. (Vargas Llosa: 2004, 336).

Eres un mocoso, no tienes una profesión ni donde caerte muerto, tendrás que dejar la universidad y romperte el alma para mantener a tu mujer-susurró el tío Lucho, prendiendo un cigarrillo, moviendo la cabeza-.Te has puesto la sogá al cuello tú solito. Nadie se conforma, porque en la familia todos esperábamos que llegarías a ser alguien.(Vargas Llosa: 2004, 421-422).

Marito Varguitas para evitar más escándalos sugería a su esposa que fuera a la casa de su abuela a Chile hasta que las cosas se serenaran, entretanto siguió estudiando y para mantener a su esposa consiguió acumular seis trabajos. Sin embargo, pese a sus múltiples quehaceres siguió escribiendo nuevos cuentos; y al entrevistarse con su padre y al decirle todo lo que estaba haciendo, los trabajos que había conseguido, lo que ganaba en cada uno, su ansia para terminar su carrera, su padre le dio el permiso para que la tía Julia volviera a Lima. Efectivamente, el matrimonio de Mario y Julia era feliz y duró ocho años: *“El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años”*.(Vargas Llosa: 2004, 447).

Cabe añadir que, la vida sentimental del joven Varguitas con la tía Julia, coincide con Pedro Camacho, que llega de Bolivia, reclutado por los jefes de la radio *“los Genaros”*, un tipo totalmente entregado a los radioteatros: *“escribe todas las obras de teatro que se presentan en Bolivia y las interpreta todas. Y escribe todas las radionovelas y las dirige y es el galán de todas”* (Vargas Llosa: 2004, 22).

Por supuesto, la fecundidad del trabajo del radiofonista Pedro Camacho y su capacidad enorme de crear tantas historias radiofónicas sorprendió e impresionó a Marito: *“no es un hombre sino una industria”* (Vargas Llosa: 2004, 22). Ya que a pesar de llevarse pésimo con toda la gente, llegó Mario a enlazar una buena amistad con él. Pedro Camacho este hombre plural, que respira radionovelas, no pudo continuar aquel ritmo tan veloz y se encontró internado por un buen momento en un manicomio con los locos.

1.2. Segundo argumento

La obra de estudio está compuesta de dos partes totalmente diferentes en las que se vertebra el argumento: un relato autobiográfico combinado con un conjunto de seriales radiofónicos. Sería muy útil exponer el argumento de cada uno de ellos, que nos servirán de referencia para el análisis que llevaremos a continuación.

“*Capítulo II*” es el primer radioteatro: trata de la tragedia que pasa en San Isidro con los hermanos Richard y Elianita. Embarazada de su hermano Richard, ésta se ve obligada a casarse con Pelirrojo Antúnez para salvar el honor de su familia. En la boda Elianita se desmaya y se desploma y cuando el doctor Quinteros la examina, revela su embarazo a su novio Pelirrojo Antúnez.

“*Capítulo IV*” es el segundo radioteatro: trata de un caso delicado del sargento Lituma que ha atrapado en el puerto del Callao a un negro misterioso, de quien no se sabe ni la procedencia ni el idioma, pero siguiendo las órdenes de su superior tiene que asesinarlo.

“*Capítulo VI*” es el tercer radioteatro: cuenta la historia de un juez, el doctor Pedro Barreda y Zaldívar, quien debe decidir el caso de violación de la menor Sarita Huanca Salaverría, que curiosamente parece como una mujer atrevida y adulta. Los padres de la supuesta víctima, en vez de denunciar al acusado, intentan casarlo con su hija. El acusado Gumercindo Tello amenaza con castrarse para demostrar su inocencia, probando así su desprecio absoluto por los goces carnales.

“*Capítulo VIII*” es el cuarto radioteatro: trata de don Federico Téllez Unzátegui, cuya hermana fue mordida por las ratas. Debido a este trauma que sufrió en la niñez, dedica su vida a extinguir los roedores de todo el Perú. Para conseguir su objetivo don Federico supedita la vida de toda su familia a su empresa. Cansados de su tiranía, su esposa y sus cuatro hijos deciden matarlo.

“*Capítulo X*” que es el quinto radioteatro: trata de la historia de Lucho Abril Marroquín que atropella a muerte a una niña en uno de sus viajes de negocios y sufre como consecuencia de ello un trauma psicológico. Siguiendo la terapia que le propone su psicoterapeuta, la doctora Lucía Acémila, consigue librarse de su

problema, pero acaba por llegar al extremo opuesto esta vez padece de infantilismo, de infantofobia.

“*Capítulo XII*” es el sexto radioteatro: cuenta la tragedia que causó la decadencia de la familia Bergua. Todo sucedió cuando llegó a su pensión colonial un agente viajero Ezequiel Delfín, que fue aceptado y admitido por los Bergua como pensionista. Éste ha sido llevado al poder Judicial por su intento de violar Margarita Bergua. Sin embargo, en vez de encerrarlo en la cárcel lo mandaron al manicomio. Veinte años más tarde, huye con la idea de matar a los Bergua.

“*Capítulo XIV*” es el séptimo radioteatro: trata de la historia del padre don Seferino Huanca Leyva, frustrado por el hambre y la miseria que le agobian, predica la prostitución, el robo, y el aborto en “*La decimonocuarta*” que fue la escuela de oficios que tuvo la audacia de formar todo tipo de delincuencia, que le permitió convertirse en una figura popular de la cual se ocuparon los periódicos, las revistas, las radios. Pero, con la llegada del joven pastor evangelista don Sebastián Bergua (personaje del sexto radioteatro) hizo un plan consagrado a la religión y al bien común de todos los ciudadanos. Envidiado, don Seferino Huanca por éste decidió regarlo con keroseno.

“*Capítulo XVI*” es el octavo radioteatro: trata de la historia de los amantes desgraciados; el árbitro Joaquín Hinostroza Bellmont, y Sarita Huanca Salaverría (personaje del tercer serial) cuyo amor tuvo su fin triste en el campeonato sudamericano entre Bolivia y Perú. Cuando la aristocracia exigió que fuera Joaquín quien arbitrara el partido. Todo transcurrió en una atmósfera de entusiasmo, de pronto un negro emergió para matar al árbitro; el sargento “Lituma” (personaje del segundo radioteatro) intervino además, de acribillar al negro de doce tiros, que le fueron mortales, causó la muerte de Sarita y de Joaquín. Esta sangría se acabó con su suicidio.

“*Capítulo XVIII*” es el noveno radioteatro: nos cuenta la historia del cantante popular Crisanto Maravillas y su amor con la monjita Fátima. Crisanto para acercarse de su amante comenzó a incorporar temas religiosos y míticos a su repertorio, que le hizo ganar más audiencia en la iglesia. Por consiguiente, para ver a su enamorada, propuso un concierto en el convento a beneficio de “los

misioneros del África”. Efectivamente, el arzobispo de Lima le autorizó el acto. Allí se encontraban todos los personajes de los radioteatros precedentes. Todo inició bien, pero de repente un terremoto, un hécátombe les hizo morir sin excepción “*como moscas*”.

2. Discursos y estilos

2.1. Discurso binario

En “*La tía Julia y el escribidor*”, se presenta el deseo de Mario Vargas Llosa de presentar una estructura binaria manifestada en dos historias, que se entremezclan ordinariamente con la maestría a la que nos tiene acostumbrados como afirma Williams Raymond¹: “*La tía Julia y el escribidor significó para Mario Vargas Llosa, la exploración de un camino complementario en el desarrollo de su narrativa*”. Por supuesto, se caracteriza por una ambigüedad estructural, por un deslumbrante juego narrativo como corroboro Enrique Álvaro²: “*La tía Julia fue una novela difícil de situar en el momento de su publicación [...]*”.

“*La tía Julia y el escribidor*” se caracteriza por una nueva tendencia a la estructura binaria, por contar de dos o más historias en una novela. Cabe señalar que esta estructura la había utilizado Mario Vargas Llosa en su novela anterior, *Pantaleón y las visitadoras* (1974), y además en obras posteriores como *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La fiesta del Chivo* (2000) y en su penúltima novela *El héroe discreto* (2013).

Sin embargo, a lo largo de toda su trayectoria novelística, “*La tía Julia y el escribidor*” es la obra ejemplar que expresa de manera muy acertada y clarísima esta bipolaridad y paralelismo como aclara Enrique Álvaro³: “*Lo que le faltaba para los años sesenta, y es lo que entregó con La tía Julia, era un modelo para el futuro: la novela a partir de la cual pudiéramos ensayar- toda proporción guardaba- los que seguíamos*”.

¹ Raymond, W., (1982) *La Tía Julia y el escribidor: escritores y lectores*. En. *El escritor y la crítica*. Taurus: Madrid, p. 284.

² Álvaro, E., (2011) *Los nuevos caminos del pasado: Vargas Llosa y la narrativa hispanoamericana de entre siglos*. En. *Vargas Llosa De cuyo Nobel quiero acordarme*, Instituto Cervantes: Madrid, p.133.

³ *Ibíd.*, pp.134-135.

“*La tía Julia y el escribidor*” nos muestra que estamos en presencia de una estructura binaria, que se compone de una: autobiografía y de un radioteatro, que son la base sobre la cual se estructura y organiza la obra. No obstante, en la novela de estudio este mundo binario se instaura desde el título mismo: “*La tía Julia- y el escribidor*”, así pues, en el discurso se manifiesta una estructura binaria, que puede rastrearse en dos capítulos pares e impares.

La obra está estructurada en veinte capítulos de los cuales, los impares más el vigésimo que se presenta como el epílogo, nos relatan la vida del joven Marito que desea ser un escritor y su romance aventurero con su tía por un lado, y su amistad con Pedro Camacho por otro.

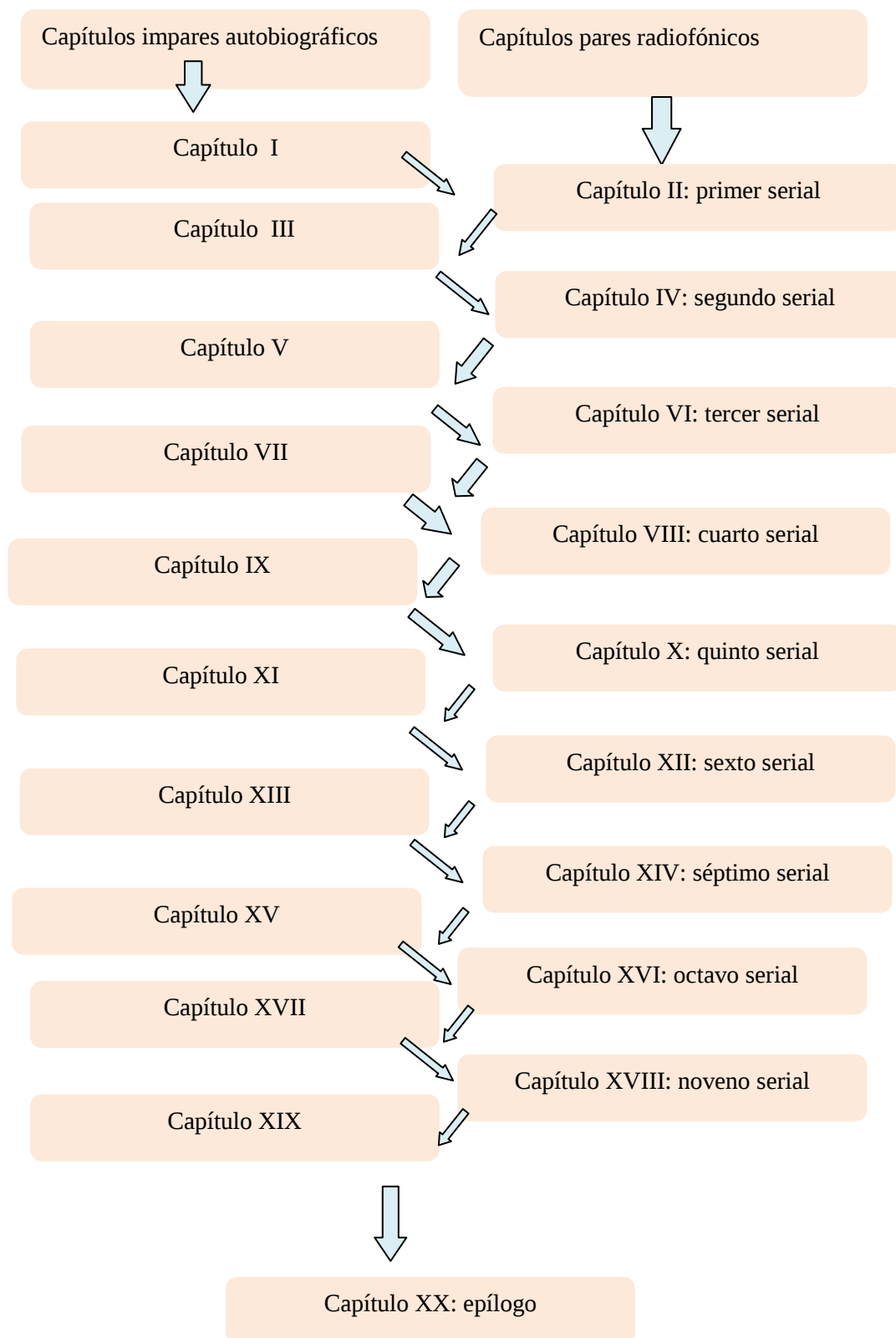
Mientras, en los capítulos pares nos encontramos frente a nueve seriales radiofónicos (excepto el veinte), que son las transcripciones de los radioteatros de Pedro Camacho. “*La tía Julia y el escribidor*” posee una estructura narrativa binaria, que además de ser anunciada desde el título, se manifiesta desde las primeras páginas de la obra; la presencia de dos cadenas de radio concurrentes, aunque pertenecientes a los mismos dueños, los Genaros: “*las dos estaciones de radio pertenecían al mismo dueño y eran vecinas, en la calle Belén, muy cerca de la plaza San Martín. No se parecían en nada*” (Vargas Llosa: 2004, 15). La radio Panamericana pasaba programas “*de cierto relente intelectual*” en la que Marito ocupaba el puesto de director de informaciones, y la radio Central donde trabaja Pedro Camacho, allí “*era reina y señora la música peruana*”, incluyendo la indina cuyo plato favorito eran los radioteatros.

En la obra la presencia de dicha dualidad se puede rastrear en la utilización del autor del binomio realidad-ficción, la realidad manifestada en los capítulos verídicos del autor-narrador Marito y la ficción encarnada en los radioteatros del escribidor Pedro Camacho. Además este juego de dualidades que utiliza Mario Vargas Llosa como procedimiento para estructurar su obra es reforzado por la reagrupación de los personajes de dos en dos, sea en una relación amorosa (tal ha sido el caso del joven Marito y la señora Julia, Javier y Nancy) sea una relación de oposición entre Marito que aspira ser un escritor y Pedro Camacho, que trabaja

para la audiencia “productor de radioteatros” que presenta la dualidad profunda de la obra.

Este juego de dualidades que utiliza Mario Vargas Llosa, como una técnica para juntar ambas partes se ejemplifica asimismo en la temática binaria, puesto que, ambas partes giran alrededor de dos temas recurrentes: para los capítulos autobiográficos, el amor prohibido y la pasión por la literatura, mientras los capítulos radiofónicos, tratan igualmente de dos temas; el sexo, la religión y el amor incestuoso en el primer radioteatro, violación de Sarita Huanca en el tercero, intento de violación de la señora Margarita Bergua en el sexto, predicación a la prostitución y al robo por el padre Seferino Huanca del séptimo radioteatro, amor prohibido entre la monja Fátima y el cantante Crisanto Maravillas en el último. De allí, sería interesante que hiciéramos un esquema de los capítulos impares y pares:

Cuadro nº3. Repartición de los capítulos.



En este orden de ideas es preciso decir, que “*La tía Julia y el escribidor*” se caracteriza por tener una estructura engañosa, ya que a primera aproximación nos muestra que estamos ante dos partes bien diferentes, dos partes separadas. Sin embargo, al adentrarse en su universo narrativo y al reagrupar tanto los capítulos impares y pares, la estructura a la que hemos llegado es la siguiente: es que hemos obtenido un relato de carácter autobiográfico, el de Varguitas que nos narra sus aventuras amorosas con su tía Julia y su anhelo dorado de ser un escritor. Este argumento está formado por los capítulos impares más el veinte. Y por otra parte, hemos obtenido una serie de colección desahogada de cuentos todos los pares menos el veinte, que representan los seriales radiofónicos del escriba Pedro Camacho.

En efecto, la estructura binaria de la novela termina en el último capítulo (XX), que sirve como epílogo puesto que, es fundamental para la comprensión y la evolución de las dos partes de la obra. En la que de alguna manera, nos entrega la clave de la comprensión de las dos partes donde fusiona en una sola unidad la reunión definitiva del desenlace de los once capítulos principales de Marito y los nueve seriales secundarios de Pedro Camacho.

2.2. Variación de estilos

Las dos historias que estructuran “*La tía Julia y el escribidor*” además de generar una estructura binaria, corresponden a dos estilos totalmente diferentes. El sello es la manera propia de expresarse de cada autor, quien estructura y organiza apropiadamente las palabras que le sirven de vehículo para transmitir su mensaje ya que según el diccionario *Akal de términos literarios*¹ el estilo es: “*conjunto de rasgos formales que caracterizan en su totalidad o en modo particular el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor*”, esto quiere decir que, el estilo se desvincula de la expresividad de su autor.

“*La tía Julia y el escribidor*”, además de bifurcarse en dos partes diferentes; una que corresponde a los capítulos pares, y otra a los impares, se distingue

¹ Ayuso de Vicente, M. V., (1997) *Akal de términos literarios*. Akal, S.A: Madrid, p.139.

también por tener dos estilos opuestos. Los capítulos impares se caracterizan por el uso de un lenguaje ágil y natural, mientras que los relatos radiofónicos se calificarían por un lenguaje superficial, acartonado e indirecto como afirma Mario Vargas Llosa a Miguel de Oviedo¹:

Para los capítulos impares, un lenguaje sumamente informativo, escueto [...]; y para los pares, un elemento paródico y risueño, que aparecería de una manera muy disimulada al principio y que luego sería acentuando, hasta llegar a ser agresivo, casi insolente en las últimas historias.

2.2.1. Estilo literario

Ahora bien, no quisiéramos estudiar el estilo utilizado por el autor en “*La tía Julia y el escribidor*” sin referirnos a su narrativa. Nuestra intención es, más bien hacer hincapié en el fuerte influjo y la enorme impresión que ejercieron y aún ejercen sobre su narrativa, novelistas como Williams Faulkner, Jean Paul Sartre, Albert Camus y su maestro Gustave Flaubert. Mario Vargas Llosa evocando muchas veces la gran fascinación que le causó *Madame Bovary* que según él es la mejor obra artística de Flaubert, confesó el novelista²: “*este es el libro que más sorpresas me ha deparado y gracias al cual comencé a sentir que se hacía realidad el sueño que alentaba desde el pantalón corto: llegar a ser algún día escritor*”.

Mario Vargas Llosa reconoce a Flaubert como su maestro, puesto que *Madame Bovary* le enseñó el arte de narrar con un estilo sólido y fulgurante como confiesa el autor;

Cuando desperté, para retomar la lectura, es imposible que no haya tenido dos certidumbres como dos relámpagos: que ya sabía que escritor me hubiera gustado ser y que desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary. Ella sería para mí, en el futuro, como para el Leon Dupuis de la

¹ Oviedo, J. M., (1977) *Conversación con Mario Vargas Llosa sobre Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*, Revista Vuelta (México), [En línea], https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hxj2WN2cA4KdadTPkyg#q=vida+y+milagros+de+pedro+camacho .

² Vargas Llosa, M., (1975) *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Taurus: Madrid, p. 218.

primera época, “l’amoureuse de tous les romans, l’heroïne de tous les drames, le vague elle de tous les volumes de vers”¹.

El drama de *Emma* le hizo reflexionar sobre la capacidad del melodrama, en cuanto a la posibilidad de representar la realidad con un estilo que dota de gran altura artística:

Sin renunciar a su pesimismo y desesperación, convirtiéndolos más bien en materia y estímulo de su arte, y llevando el culto de lo estético a un límite de rigor casi sobrehumano, Flaubert escribió una novela capaz de congeniar la originalidad y la comunicación, la sociabilidad y la calidad. Porque en este formalista intransigente la forma no estuvo nunca divorciada de la vida: ella fue su mejor valedora².

Uno de los requisitos fundamentales que adquirió Mario Vargas Llosa de su maestro Gustave Flaubert, se ejemplifica en su nueva inclinación hacia el melodrama, aprendiendo nuevas técnicas narrativas tales como la estructura binaria, que se contradice pero se complementa, y que constituye una de las principales novedades que aportará su narrativa después de los años sesenta cuando el *Boom* iba apaciguándose.

A saber, con un estilo totalmente Flaubertino pulido y rico el autor peruano nos describe tanto sus conflictos familiares, sus amores y matrimonio con la tía Julia, como las vicisitudes propias de un escritor joven, y cómo descubrió su vocación de escritor, influido por el encuentro del escritor Pedro Camacho como lo comenta Armas Marcelo³:

Porque es precisamente en *La tía Julia y el escribidor* donde MVLL describe más flaubertinamente las relaciones y los conflictos, los gozos y las sombras de su propia experiencia, en continua educación sentimental, entre la literatura y la familia, el encontronazo directo entre el escritor que quería ser y lo que su familia quería que fuera”.

Al atendernos a estudiar los recursos utilizados por el autor podríamos calificar el lenguaje como referencial y coloquial por el uso frecuente de americanismos y regionalismos. Según el diccionario de la Real Academia Española; americanismo

¹ Vargas Llosa, M., (1975) *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Taurus: Madrid pp. 17-18.

² *Ibíd.*, p. 909.

³ Marcelo, A., (2002) *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Santillana, p.81.

en su acepción significa: “Vocablo, giro, rasgo fonético, gramatical o semántico que pertenece a alguna lengua indígena de América o proviene de él”¹.

La obra está plagada de americanismos y para las voces registradas en la novela nos hemos basado sobre el estudio de Ana Isabel Navarro Carrasco *La Academia de los americanismos de la tía Julia y el escribidor*² y el *Diccionario mayor de la lengua quechua*³ y de Juan Arona *Diccionario de peruanismos*⁴ y por consiguiente, presentamos los vocablos más repetidos en la obra:

Altillo: el vocablo *altillo* según Ana Isabel Carrasco⁵ es registrado como “*parte más alta de un local destinado a almacén*” que lleva el mismo sentido tanto en Colombia Argentina, Chile, Ecuador, Perú, Río de la Plata, Uruguay. Ya que, hemos encontrado la misma definición en el diccionario Juan Arona⁶ como el sentido de “*altillo es desván*”. Y así, podríamos entender que altillo es la parte más alta de la casa que sirve de desván o buhardilla.

El vocablo se presenta más de tres veces en la obra: “*Se aparecía después de las cinco, hora en que comenzaba un período de calma: los Genaros se habían ido y casi nadie venía a merodear por el altillo*”.(Vargas Llosa: 2004,294). El mismo vocablo se repite: “*Cuando Pascual y el Gran Pablito, que entraban al altillo, me distrajeron*”. (Vargas Llosa: 2004, 334) “*llegué al altillo cuando sonaba el teléfono*” (Vargas Llosa: 2004, 346).

Alto: Según Ana Isabel Carrasco⁷ *alto* significa “montón”, gran cantidad de cosas registrado tanto en Argentina, Chile, Perú y Uruguay. Sin embargo, según el diccionario de Juan Arona⁸ el vocablo tiene la misma significación que se presenta en la obra de la manera siguiente: “*No había posibilidades de trabajar*

¹Real Academia Española, (1992) *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe: Madrid, 21a edición, p. 199.

² Navarro Carrasco, A. I., (2000) *La academia de los americanismos de la tía Julia y el escribidor*. Universidad de Alicante, Alicante. Actas del III congreso internacional del español en América, [en línea] formato PDF: http://www.ebuc.com/portades/9788497171045_L33_24 . [Consultado el 25 de Febrero 2016].

³ Diccionario Academia mayor de la lengua quechua qheswa simi humat'ana kurak suntur. Segunda edición. Cusco: Perú.

⁴ Arona, J., (1974) *Diccionario de peruanismos*. Biblioteca peruana: Lima.

⁵ Navarro Carrasco, A.I., op. cit., p.41.

⁶ Arona, J., op. cit., p.109.

⁷ Navarro Carrasco. A. I., op. cit., pp. 43.

⁸ Arona, J., op. cit., p.123.

allí, así que me puse a acarrear altos de papel al cubículo de Pedro Camacho y me instalé en el que había sido su escritorio". (Vargas Llosa: 2004,343). Asimismo, en esta categoría de lenguajes, el autor se vale también de palabras de su lengua natal "quechua" tales como:

Pishtaco: La voz *pishtaco* según el *Diccionario Academia mayor de la lengua quechua*¹ *pisthaco* significa (*pishtay* = *cortar en tiras*); *asaltador de caminos, matagentes para sacarle la grasa humana. Asesino. Es la denominación de un personaje que quitará la grasa humana para otros fines*" que aparece en la novela como: "*Un campesino asustó a otro, una noche, disfrazándose de "pishtaco"*". (Vargas Llosa: 2004,62-63).

Ayacucho²: A saber, por ser la ciudad del Perú, capital de la provincia de Huamanga y del departamento de Ayacucho, viene del quechua; "*aya (muerto, cadáver) y k'ucho (rincón), es decir "el rincón de los muertos"*" aparece en la obra: "*¿No tenía que traer anoche la llegada del monstruo de Ayacucho?*"(Vargas Llosa:2004, 458).

Huachafo: Según el diccionario de quechua³ lo huachafo, huachafería, huachafada, proviene del quetchua Wahcha y quiere decir "huérfano" "pobre" "cursis": "*Es huachafo y no se puede decir- le contesté, secándole los ojos con mis labios, con las yemas de los dedos-.¿Tienes aquí esos papeles? ¿Tu amigo el embajador los podría legalizar?*". (Vargas Llosa: 2004, 340).

Mario Vargas llosa además de utilizar americanismos, peruanismos, quechuanismo, se vale de otros *intertextos*. Cabe recordar que, la propia noción de *intertexto* ha de entenderse como el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varias procedencias, o sea texto entre otros textos, es decir *intertexto* Julia Kristeva⁴ afirma que:

¹ Diccionario academia mayor de la lengua quechua qheswa simi humat'ana kurak suntur. (2005). op.cit., p. 127.

² Ibíd., p.49.

³ Ibíd., p. 112.

⁴ Kristeva, J., (1978) *Semiótica 1 y 2*. Fundamento: Madrid, p. 190.

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto; en lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.

“*La tía Julia y el escribidor*” es un mosaico de galicismos, por ser entretejida con otros hilos ajenos en el que dialogan varios idiomas como préstamo:

Atelier:

Con un dejo impaciente me contestó que había conseguido un *atelier* no lejos de Radio Central, en el jirón Quilco, y que se sentía a sus anchas”. (Vargas Llosa: 2004, 61).

Cabaret:

En Chicago, San Francisco o Miami- la tía Julia no se acordaba – el joven Adolfo había conquistado(creía él) a una señora en un *cabaret*, y ella se lo llevó a un hotel y estaba en plena acción [...] (Vargas Llosa: 2004, 66).

Chéri: “¡*Vravoooo! ¡ Vravoooo mamuasel chéri*”. (Vargas Llosa 2004, 79).

Boite: “*Canta tangos medio calata, en el Mezzanine, esa boite para mendigos*”. (Vargas Llosa: 2004, 463).

Rouge: “*Seguramente, con manchas de rouge en el pañuelo, elle me rasguñaría un plato en la cabeza*”. (Vargas Llosa: 2004, 466).

Surmenage: “*Precisamente, anoche hablé con los actores. Están preocupados. Trabaja demasiado, piensan que le puede dar un surmenage*”. (Vargas Llosa: 2004, 297).

Además del uso de los intertextos, hemos notado el uso de las figuras del humor, el estilo humorista, el germen que caracteriza la segunda etapa de la narrativa del autor, bien ejemplificada con “*Pantaleón y las visitadoras*” (1973) y “*La tía Julia y el escribidor*” como arguye Ricardo Gullón¹ la obra de Mario Vargas Llosa puede dividirse en dos, eventualmente en tres períodos (depende de la futura creación del autor) “*su fecunda obra creadora [...] puede agruparse en*

¹Gullón, R., (1993) *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Taurus: Madrid, p.112.

dos grandes períodos, o quizá en tres, si las nuevas líneas que aparecen en sus obras más recientes alcanzan una definición en el futuro”.

No obstante, el humor había sido rechazado por el autor en los años cincuenta y sesenta de su creación novelística según sus propias confesiones a Luis Harss:

Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en literatura. El humor es interesante cuando es una manifestación de rebelión: el humor insolente, corrosivo de un Céline. Puede ser una forma de amortiguar. Pero en general el humor es irreal. La realidad contradice al humor. Nunca en mi vida un autor humorista me ha convencido ni entusiasmado. Y el humorista profesional es un autor que me ha irritado siempre¹.

Sin embargo, conoció otro rumbo en su narrativa. El autor ha moderado considerablemente su gusto al humor, ya que en “*Cómo nace una novela*”² explica su nueva inclinación al introducir al humor en su obra literaria:

Nada de aquello era cierto, nada de aquello podía persuadir al posible lector. Yo había sido muy alérgico al uso del humor en literatura, el humor en la vida diaria me parecía excelente y lo practicaba, pero temía usarlo en la novela, parecía que el tipo de novela realista que yo quería hacer, si usaba el humor podía deslizarse hacia la irrealidad, y pensaba, muy equivocadamente. Por supuesto, que el humor congelaba lo real, que lo disparaba hacia un mundo puramente fantástico, y que todo lector enfrentado al humor en literatura percibía como un guiño de complicidad del autor que le estaba diciendo: esto que le estoy contando no es verdad, es sólo para bromear; y por lo tanto había evitado el humor en mis novelas, incluso había hecho declaraciones, había escrito contra el uso del humor en una literatura que quisiera ser realista.

Refiriéndose a “*La tía Julia y el escribidor*” podríamos decir que, el rasgo del humor y de comicidad se percibe más bien en algunos fragmentos en los capítulos impares, con un estilo un poco grueso de un humor sutil, que se despliega en la vida sentimental de Marito y Julia. A modo de ejemplo, Julia al notar que Marito no le da mucha importancia se burla de él en el primer día del reencuentro, que muestra su sentido de humor: “-*La verdad- me dio el puntillazo la tía Julia- es que pareces todavía una guagua, Marito*”.(Vargas Llosa: 2004, 21). En otro pasaje, frente a la idea de Marito del amor libre, Julia con su habilidad de manejar las situaciones le responde diciendo:

¹ Harss, L., (1969) *Los nuestros*. Sudamericana: Buenos Aires, p.445.

² Vargas Llosa, M., (1982) *Cómo nace una novela*. Alhambra: Madrid, p. 6.

Soy partidario de lo que llaman el amor libre, pero que, si fuéramos honestos, deberíamos llamar, simplemente, la cópula libre.

-¿Copula quiere decir hacer cosas? – se rió. Pero al instante puso una cara decepcionada-: En mi tiempo, los muchachos escribían acrósticos, mandaban flores a las chicas, necesitaban semanas para atreverse a darles un beso. Qué porquería se ha vuelto el amor entre los mocosos de ahora, Marito”. (Vargas Llosa: 2004,27).

También, a pesar de las relaciones familiares que se iban complicando debido al romance con la tía Julia, Marito buscaba siempre un tema para su cuento y la tía Julia siempre con su sentido de humor le cogió la mano diciéndole: “*Te has puesto pálido, Varguitas. Ahora sí que tienes tema para un buen cuento*”. (Vargas, 1977: 289).

Se percibe asimismo, en una conversación de Marito y Julia sobre el comportamiento y el carácter insensato de Pedro Camacho: “*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*”. (Vargas Llosa: 2004,174).

En una conversación entre Marito y su prima Nancy hablando sobre la reacción de la familia al recibir la noticia de su matrimonio con la tía Julia en un clima chistoso y con buen humor dicen:

Estuviéramos un rato jugando a qué dirían y que harían los tíos, los primos y las primas cuando se enfrentaran a la noticia. La tía Hortensia lloraría, la tía Jesús iría a la iglesia, el tío Javier pronunciaría su clásica exclamación (¡qué desvergüencita!), y el benjamín de los primos, Jaimito, que tenía tres años y ceceaba, preguntaría qué era casarse, mamá. Terminamos riéndonos a carcajadas [...] (Vargas Llosa: 2004, 329).

La presencia de modelos de la literatura de masas, representa la nueva dirección de la narrativa de Mario Vargas Llosa después de pasar la fiebre del *Boom*. De hecho, para dar un nuevo rumbo a su narrativa agrega a su estilo el humor que en comparación con sus novelas ha sido ausente. El autor se animó a experimentar el humor en sus novelas aprovechando su función moral y social, para presentar una nueva visión de percibir la realidad, esta vez en lugar de flagelar directamente la

sociedad, la retoma con un estilo irónico y humorístico para revelar estos mismos malos.

2.2.2. Estilo paraliterario

Análogamente, del estilo utilizado en los capítulos impares, que hemos intentado calificar de; natural, referencial, coloquial, impregnado de humor, al estilo de los capítulos pares se le deben asignar otra función. Por supuesto, encontramos otros rasgos bien diferenciadores del estilo natural, vivo de los capítulos impares; nos hallamos con otro rebuscado, superficial de los capítulos pares del escritor narrador bolivariano Pedro Camacho como sostiene Miguel Ángel De la Fuente González¹: *“el lenguaje de Marito es informativo, diáfano y sencillo, el de Camacho artificial y paródico, truculento, grandilocuente”*.

Es un estilo de un escritor que piensa que uno no *“lee para que no le influyan el estilo”* (Varga Llosa: 2004, 174) la expresión lo dice todo, un estilo caracterizado por el abuso de lo artificial, de la adjetivación como advierte Williams Raymond²:

El estilo exageradamente pulido de Camacho -narrador en las radionovelas, notable por el exceso de adjetivación, contrasta con el de los capítulos que versan sobre Marito, y con el lenguaje preciso y poco ornado de Vargas Llosa mismo.

Conforme con lo que dice el autor, notamos de un lado que, en todos los radioteatros de Pedro Camacho utiliza la misma descripción para sus personajes principales: *“frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud, bondad en el espíritu”*. (Vargas Llosa: 2004, 33) y todos en la flor de edad, la cincuentena que reflejaría la edad misma de Pedro Camacho.

A lo largo de los nueve radioteatros la pobreza del estilo, estribaría en el frecuente uso de exclamaciones, la tendencia a la intensificación del estilo, las

¹ De La Fuente González, M.Á., (1995-1996) *La tía Julia y el escritor, de Vargas Llosa, como motivo de acercamiento al estudio de estilos*. Escuela Universitaria de educación de Palencia. Revista: *Tabanque: pedagógica*, N°10-11, p.112-113.[En línea] formato PDF. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2244129> .

² Raymond, W., (1998) *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Fundación Universidad Central: Bogota, p.152.

frases estereotipadas, que restan de superficialidad. Nos dan la impresión de que, estemos ante unas formas de “*kitsch*”, éste que busca siempre un efecto inmediato y fácil que se identifica según Umberto Eco como: “*ilusión acrítica y fácilmente comercializable*”¹. Así, nos encontramos con nueve relatos radiofónicos plagados de exclamaciones, y frases de exageración, para intensificar el estilo como afirma Jorge Chavarro² reflejan, la pobreza de los recursos estilísticos utilizados en los capítulos pares:

Exclamativos:

¡Tres series de treinta sido bondes, inválidos!- rugió Coco, con chenta Kilos sobre la cabeza, hinchado como un sapo-. Hundiendo la panza, no botándola!. (Vargas Llosa: 2004, 40).

El doctor Quinteros [...] bajaba y subía las piernas (Leg rises, cincuenta veces!), flexionaba el tronco (¡Trunk twist con bar, tres series, hasta botar los bofes!), hacia trabajar la espalda, el torso, los antebrazos, el cuello, obediente a las órdenes de Coco (¡fuerza, tatarabuelo! más rápido, cadáver!. (Vargas Llosa: 2004, 41).

Intensificación en el estilo:

Las catástrofes naturales- lluvias, plagas, desbordes- y las limitaciones humanas- falta de mano de obra, pereza y estulticia de la existente, alcohol, escaso crédito- liquidaron uno tras otro los ideales del pionero[...].(Vargas Llosa: 2004, 176).

Al amanecer sintió unos acerados dientecillos en el pie. Abrió los ojos y creyó morir, o, más bien, haber muerto y estar en el infierno: decenas de ratas lo rodeaban, tropezando, empujándose, contoneándose y, sobre todo, masticando lo que se ponía a su alcance”.(Vargas Llosa: 2004, 177).

Entre otros, con antorchas, garrotes, patadas, alejaron ala colonia de invasores (plato fuerte del festín de las hambrientas) de la niña quedaba solo un montoncito de huesos”. (Vargas Llosa: 2004, 177).

Arrodillándose junto al montículo que era la tumba de María, juró que, hasta el último instante, se consagraría a la aniquilación de la especie asesina. Para dar fuerza a su juramento, regó sangre de azotes sobre la tierra que cubría a la niña. (Vargas Llosa: 2004, 179).

¹ Eco, U., (1965) *La estructura de mal gusto*. En. *Apocalípticos e integrados*. Lumen: Barcelona, cita, p.95, características del Kitsch, pp. 95-163.

² Chavarro, J., (2014) *Paralelismo, dualidad y bipolaridad en La tía Julia y el escritor de Mario Vargas Llosa*. Revista Hispanoamericana de Cultura, Año 8.Nº34, [En línea]: <http://otrolunes.com/34/este-lunes/paralelismo-dualidad-y-bipolaridad-en-la-tia-julia-y-el-escribidor-de-mario-vargas-llosa> .

En el estilo de los capítulos pares se alteran frases con refranes, que parecen ser sacados del único libro que Pedro Camacho lee “*Diez mil citas literarias de los cien mejores escritores*”, como afirma Marito en una conversación que tuvo con él en la novela:

Un viejo compañero de aventuras-murmuró, con emoción, alcanzándomelo. Un amigo fiel y un buen ayudante de trabajo [...] tenía un subtítulo: lo que dijeron Cervantes, Shakespeare, Moliere, etcétera, sobre Dios, la vida, la muerte, el amor, el sufrimiento, etcétera. (Vargas Llosa: 2004, 72).

Por supuesto, encontramos frases subordinadas con refranes que parecen ser tomadas del mismo libro de Pedro Camacho que hemos mencionado:

Al frenar en los semáforos, cerraba los ojos y sentía, como siempre que recordaba aquel amanecer de trementina, una sensación acida y efervescente. Porque como dice la sabiduría, “bien vengas mal si vienes solo. (Vargas Llosa: 2004, 178).

Más tarden desnudo en la sauna, repitió con melancolía una frase que había leído en un libro: ¡juventud, cuyo recuerdo desespera!”. (Vargas: 2004, 42).

[...] No porque existiese una justicia inmanente, encargada de realizar el equitativo refrán “ojo por ojo, diente por diente”. [...]. (Vargas Llosa: 2004, 221).

Él lo había explicado con un refrán que, además de herético, resultaba vulgar: “un cupo tapa otro chupo”. (Vargas: 2004: 381).

“[...] como dice el refrán popular más vale tarde que nunca [...]”. (Vargas Llosa: 2004, 400).

Además de los elementos mencionados, las aposiciones¹ representan el otro rasgo del estilo artificial de los capítulos pares como sostiene De La Fuente González², adquieren mención especial en los capítulos pares y están ausentes en los capítulos impares.

Hasta aquí, nos parece tan notoria la diferencia del estilo de ambas partes, así podríamos decir que, esta dicotomía en el estilo es el reflejo mismo del camino

¹ Llamamos aposición a la función gramatical que realiza un sustantivo cuando se une a otro, que puede aparecer adjunto no solamente a un sustantivo, sino a un pronombre, verbo, adverbio, y hasta una oración.

² Se puede consultar su análisis sobre las aposiciones en, De La Fuente, M.A., op. cit., pp.113-120.

emprendido por ambos narradores: Marito llegó con su aseveración a ser un escritor digno de su nombre:

Escribía y rompía, o, mejor dicho apenas había escrito una frase me parecía horrible y recomenzaba. Tenía la certeza de que una falta de caligrafía o de ortografía nunca era casual, sino una llamada de atención, una advertencia (del subconsciente, Dios o alguna otra persona) de que la frase no servía y era preciso rehacerla.(Vargas Llosa: 2004, 63).

Esta actitud extremadamente exigente y que contrasta singularmente con la de Pedro Camacho, que ni corrige, ni lee, lo que escribe, le permitirá alcanzar el estatuto de escritor, mientras que el escriba- que se entrega totalmente a escribir radioteatro dirigidos a la clase popular limeña- se encontrará con los locos en un manicomio y más tarde explotado y humillado por su nuevo director que le considera como su “bufón”.

3. Mundo diegético

3.1. Narrador

La diferencia entre el autor de carne y hueso, y el narrador quien nos cuenta los hechos, quien presenta los personajes y les sitúa en tiempo y espacio determinados, nos parece tan clara hoy en día gracias a las aportaciones emblemáticas de la poética estructuralista en el campo de la narratología sobre todo las de Gérard Genette, que distingue tres instancias en la organización del relato: la voz, el modo y el tiempo.

La voz tiene que ver con quien cuenta la historia, aspecto que se convierte en el eje de la narración, partiendo del hecho de que una novela no se cuenta sola, Genette¹ establece dos tipos diferentes del relato, dependiendo de que el narrador participe o no en los hechos que cuenta. En el primer caso, el relato recibe el nombre de *heterodiegético*, si el narrador está ausente de la historia que cuenta o sea cuando narra una historia a la que es una entidad ajena dado que no interviene

¹ Genette, G., (1972) *Figures III*. Seuil: Paris, p.252.

en la diégesis, y el segundo nos encontramos ante los llamados relatos *homodiegéticos* si el narrador ha intervenido en la propia historia que relata.

Dentro de este último caso habría que situar al narrador *autodiegético*¹, que interviene en la historia que cuenta como personaje central o protagonista. Sin embargo, conforme con la teoría de Rosé Valles Calatrava² la autobiografía es el caso ejemplar del relato autodiegético:

Un caso especial de la autodiégesis sería la novela autobiográfica, una reconstrucción supuestamente verídica del yo que no se sitúa fuera ni de la dimensión fabulística y el pacto ficcional narrativo, ni de la capacidad de la autofiguración de conmemorar y ritualizar la existencia personal y de representarla como sucesos compartidos.

A la luz de lo expuesto, lo verdaderamente curioso en “*La tía Julia y el escribidor*” aunque, sabemos que su autor real, y único es uno sólo Mario Vargas Llosa sin embargo, la obra requiere una lectura reflexiva, para poder entender que posee dos narradores que pertenecen a dos mundos narrativos, bien diferentes. Hemos de hacer notar las diferentes funciones de los dos narradores para evitar su confusión en la obra.

Lo que pretendemos, más bien, es elucidar, con mayor brevedad los ejes de la narración. La obra nos presenta cuatro personas que nos parece de suma importancia exponer antes de definir el tipo de estos dos narradores. Tenemos a Mario Vargas Llosa cuyo nombre aparece en la cubierta del libro, y la peripecia del joven Marito y sus inicios como escritor, Marito Varguitas autor – narrador que expresa desde el inicio de la novela su ansiedad de ser un escritor: “*Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque en el fondo me hubiera gustado más llegar a ser un escritor*”. (Vargas: 2004,15).

Por otra parte, tenemos a Pedro Camacho el escritor boliviano conocido en el Perú por sus radioteatros o radionovelas, que aparece en los capítulos impares narrados por el joven Marito Varguitas. Y que luego, se convirtió gracias al ardid

¹ Genette, G., (1972) *Figures III*. op.cit., p. 252.

² Valle Calatrava, R., (2008) *Teoría narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamérica: Madrid, p.220.

elaborado por Mario Vargas Llosa en Pedro Camacho- narrador que aparece implícitamente y que nos narra los nueve radioteatros.

No queda la menor duda que en “*La tía Julia y el escribidor*” hay dos narradores, que son Marito Varguitas y Pedro Camacho – narrador. Marito Varguitas el joven narrador de los capítulos impares, nos cuenta su vida juvenil, su historia de amor, su primer matrimonio con la tía Julia relatado con los pequeños detalles, que reflejan el deseo del autor de mostrar los hechos verosímiles de su vida “*recordado con pelos y señales, con nombres propios y hasta precisiones indiscretas*” como afirma José Miguel Oviedo¹. El yo narrador que nos cuenta sus peripecias es el mismo yo de Mario Vargas Llosa, puesto que, encontramos fragmentos abiertamente autobiográficos² en los que se entrelazan dos constantes más importantes de la vida de Mario Vargas Llosa: la literatura y la familia.

Los capítulos impares son un recuerdo de un episodio de la vida juvenil del escritor- narrador Marito Varguitas, que es en realidad Mario Vargas Llosa. El autor nos revela su propia vida personal describiéndonos sus conflictos familiares, su niñez, sus abuelos, su enfrentamiento con su padre sobre todo al casarse con la tía Julia de la obra que, es en realidad su primera esposa (ex esposa) Julia Urquidí Illanes³ que le lleva catorce años y que era realmente la hermana de la mujer de su tío Lucho, la misma descripción sobre ella la tenemos en la obra: “*Vi a la tía Julia por primera vez. Era la hermana de la mujer de mi tío Lucho y había llegado la noche anterior de Bolivia. Recién divorciada, venía a descansar y a recuperar de su fracaso matrimonial*”. (Vargas: 2004, 20).

Así podemos decir que, en “*La tía Julia y el escribidor*” el narrador de los capítulos impares se funde con el autor y a partir de ahí utiliza su propia y verdadera biografía, que constituye una de las novedades de la obra del autor. Mario

¹ Oviedo, J. M., (1978) *Radioteatro, strip-tease y novela*. Inti: Revista de literatura hispánica: n°7, Artículo 9, p.3. [En línea]:

https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=LTD3WNLMOMLxUrmgvIAO#q=Radioteatro,+strip-tease+y+novela .

² Esto lo vamos a averiguar más en detalle al estudiar el cruce genérico en la obra aplicando la teoría de Phillipe Lejeune que hemos visto en el capítulo teórico.

³ Para los datos biográficos nos basamos en el sitio oficial de Mario Vargas Llosa. <http://www.mvargasllosa.com>.

Vargas Llosa cede la voz narrativa a Marito Varguitas “se metamorfosea”, que nos cuenta el romance del propio Mario Vargas Llosa y su tía política Julia y los obstáculos penosos que atravesaron, en este caso Mario Vargas Llosa ejerce dentro del relato de Marito Varguitas el papel del narrador autodiegético: Autor; Mario Vargas Llosa= Narrador= Personaje Marito Varguitas.

Se evidencia, en los capítulos impares con claridad, la presencia del narrador autodiegético, Marito que asume el papel del autor-narrador, el personaje que nos narra en primera persona su propia vida o sea el yo narrador es el yo del autor y al mismo tiempo el yo del personaje. Es decir, que la identidad del autor coincide con la del narrador y del personaje.

Sin embargo, notamos por otra parte una dicotomía clara entre los tipos de narradores, ya que, apenas concluido el primer capítulo nos hallamos con otro cuyo narrador es diferente; el narrador de los nueve radioteatros que constituyen todos los capítulos pares (menos el XX) sería Pedro Camacho jefe de radioteatros en Radio Central, cuya vida se circunscribe a sentarse frente a una máquina de escribir, 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. (Vargas Llosa: 2004, 59).

No hay que confundir con Pedro Camacho – personaje, el guionista de radioteatro que aparece en los capítulos impares de Marito, como su amigo y confidente y, Pedro Camacho- narrador ficticio, el que narra los nueve radioteatros de los capítulos pares (menos el XX) que constituyen la segunda mitad de la obra.

De cierta manera, en esta obra Mario Vargas Llosa otorga al lector la libertad de designar por sí sólo la identidad del narrador de estos capítulos. Los indicios que el autor disemina nos permiten deducir que, el narrador de estas historias melodramáticas es por intuición el escritor mencionado en el título de la obra Pedro Camacho.

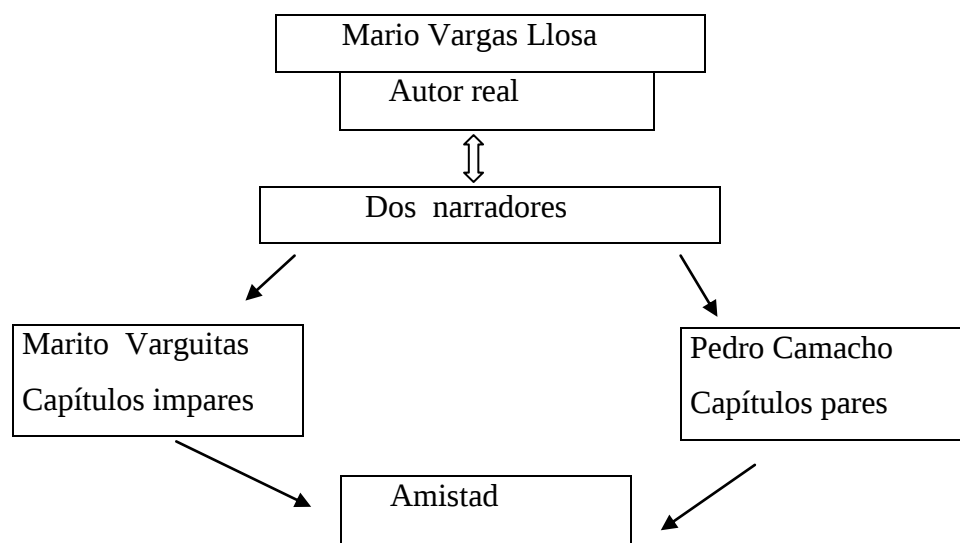
Por consiguiente, es un narrador anónimo que nosotros los lectores identificamos con Pedro Camacho-narrador que pertenece al segundo universo ficcional de los capítulos pares, en cambio, Pedro Camacho- personaje de carne y hueso pertenece al universo real en el que habita Varguitas. Vargas Llosa nos permite seguir refiriéndonos a los capítulos pares como radioteatros gracias a la aclaración que pronuncia en el prólogo de la obra *“La tía Julia y el escribidor”*¹: *“Me costó trabajo dar forma aceptable a aquellos episodios que, sin serlo, parecieran los guiones de Pedro Camacho, y volcar en ellos los estereotipos, excesos, cursilerías y truculencias propias del género”*.

Conforme con lo que dice el autor, tenemos otra voz en tercera persona que narra estos capítulos pares, la voz del personaje ficticio Pedro Camacho-narrador heterodiegético que nos narra en tercera persona, todos los nueve radioteatros sin participar en ellos y que se sitúa fuera de la historia o de la diegésis que cuenta:

Era la noche chalada, húmeda y oscura como boca de lobo, el sargento Lituma se subió las solapas del capote, se frotó las manos y se dispuso a cumplir con su deber. Era hombre en la flor de la edad, la cincuentena, al que la Guardia Civil entera respetaba; había servido en las comisarías más sacrificadas sin quejarse y su cuerpo conservaba algunas cicatrices de sus batallas contra el crimen.(Vargas Llosa: 2004,81).

Pedro Camacho- personaje y Pedro Camacho- Narrador es la misma persona. Solamente uno pertenece al primer plan o nivel de la narración, ya que a base de lo que leemos en los capítulos impares (primer plan) hemos descubierto que el narrador de las historias truculentas es a la vez; el amigo y el confidente de Marito y el narrador heterodiegético que pertenece al segundo universo ficticio o segundo nivel de la narración ejemplifiquemos con el cuadro siguiente:

¹ Vargas Llosa, M., (1997) *La tía Julia y el escribidor*. op.cit., lo estudiaremos en detalle en el apartado “Paratextualidad”.



Cuadro n°4. Relación autor-narrador.

3.2. Focalización

No obstante, es fundamental explicar brevemente qué es la focalización de los relatos, es decir, el modo en que las historias están narradas. Genette por focalización designa todo lo relativo a la posición del narrador ante el relato. Así, el narrador se puede situar a mayor o menor distancia (y observar así con mayor o menor detalle la escena que relata). Dentro del modo, la perspectiva se refiere al punto de vista desde la que realiza el relato, el teórico¹ establece tres tipos de focalización:

-Focalización cero, es la *no focalización* que corresponde al relato del narrador omnisciente. En dicha focalización el narrador sabe más que sus personajes, conoce su pasado, su presente, su futuro hasta lo que sienten y lo que ocultan.

-Focalización interna, en el que el narrador sabe lo mismo que el personaje cuyo punto de vista adopta. La focalización interna puede ser fija, en la que todo el relato es focalizado a través de un protagonista, o variable cuando se focaliza a través de varios narradores que presentan los acontecimientos.

¹ Genette, G., (1972) *Figures III*. op. cit., pp. 206 -211.

-*Focalización externa*, donde el narrador no tiene acceso a la mente de los personajes, nos da la información sobre sus comportamientos y pensamientos desde un lugar exterior de tal forma el narrador funciona como ojo de cámara, es decir cuenta lo que observa desde un punto de vista externo a la acción.

Al aplicar la teoría de la focalización de Genette a la “*La tía Julia y el escribidor*” se puede decir que la alteración entre la focalización interna y externa domina en las dos partes de la obra. La cual no es constante, sino cambia entre interna en los capítulos impares autobiográficos y externa de los capítulos pares radiofónicos.

En los capítulos impares Marito Varguitas es un focalizador interno ya que se presenta como un narrador - protagonista que cuenta los hechos en primera persona:

La odié a muerte. Mis leves choques con la familia, en ese entonces, se debían a que todos se empeñaban en tratarme todavía como un niño y no como lo era, un hombre completo de dieciocho años. Nada me irritaba tanto como el Marito; tenía la sensación de que el diminutivo me regresaba al pantalón corto. (Vargas Llosa: 2004, 20-21).

En este fragmento, el narrador expresa claramente y de manera directa sus emociones, utilizando los verbos de sentimientos “odiar, irritar” evocando lo que sentía en el fondo de su corazón, lo que evidencia la utilización de la focalización interna. Así se nota claramente que es una focalización interna fija por la simple razón de que hay una sola voz narrativa que se encarga de contarnos la historia, en la que la focalización corresponde a la ubicación de un personaje el narrador Marito Varguitas personaje y protagonista, por lo que los hechos narrados se relatan desde su propia experiencia con la misma perspectiva.

Conviene decir que, a lo largo de los once capítulos autobiográficos la narración se genera desde el punto de vista de Marito Varguitas, que se encarga de relatar los acontecimientos de la historia desde su propia perspectiva. Mientras que, en los nueve relatos radiofónicos Pedro Camacho- el narrador heterodiegético va contando las historias sin ser protagonista, 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 ejemplificamos con algunos fragmentos de sus narraciones radiofónicas:

Era sábado y, a menos de alguna complicación de último momento con la señora de los trillizos, no iría a la clínica y podría dedicar la mañana a hacer un poco de ejercicio y a tomar una sauna antes del matrimonio de Elianita. Su esposa y su hija se hallaban en Europa, cultivando su espíritu y renovando su vestuario, y no regresarían antes de un mes.(Vargas Llosa: 2004, 33).

Ordenó el desayuno y, mientras se lo preparaban, llamó a la clínica. El médico de guardia le informó que la señora de los trillizos había pasado una noche tranquila y que las hemorragias de la operadora del fibroma habían cesado. Dio instrucciones, indicó que si ocurría algo grave lo llamaran al Gimnasio Remigius, o, a la hora de almuerzo, donde su hermano Roberto, e hizo saber que al atardecer se daría una vuelta por allá. (Vargas Llosa: 2004, 34).

Don Federico Téllez Anzátegui consultó su reloj, comprobó que eran las doce, dijo a la media docena de empleados de Antirroedores S.A. que podían partir a almorzar, y no les recordó que estuvieran de vuelta a las tres en punto, ni un minuto más tarde, porque todos ellos sabían de sobra que, en esa empresa, la impuntualidad era sacrílega: se pagaba con multa e incluso despido.(Vargas Llosa: 2001, 175).

Notamos que el narrador de los radioteatros sólo describe lo que ve y oye sin formar parte de la historia y sin que en ningún momento se nos permite conocer sus pensamientos ni sus sentimientos. El narrador no ha tenido acceso a la interioridad de sus personajes, por lo que los hechos son relatados de manera “objetiva” desde fuera en la tercera persona gramatical. La focalización de estas narraciones corresponde al criterio de la focalización externa en la que el narrador relata la historia como un observador dándonos la información sobre el comportamiento exterior de los personajes sin entrometerse en la situación narrada.

En relación con la teoría de Genette sobre la focalización hemos notado que en la obra de corpus se articulan dos tipos de focalización: interna que abarca todos

los capítulos autobiográficos y, externa que se mantiene a lo largo de los nueve radioteatros. Por lo tanto, después de señalar los dos narradores de la obra hemos de diferenciar igualmente el tiempo de la historia y el tiempo del discurso de ambas partes.

4. Cronotopo

El tiempo y el espacio son los dos elementos fundamentales que estructuran cualquier relato, son los dos organizadores esenciales de los hechos narrativos de una novela, que articulan cualquier obra literaria, y que adquieren mayor protagonismo en la estructura de cualquier relato que sea. Estos dos conceptos que permiten el vehículo de la información de los sucesos narrativos ligados estrechamente el uno con el otro. Bajtín planteó el concepto del cronotopo designando como dos binomios que no hay tiempo sin espacio ni espacio sin tiempo.

Para desarrollar la noción del tiempo y el espacio dentro de la teoría literaria es necesario, tener en cuenta la pluma que ha merecido la mayor atención, la del teórico ruso Bajtín¹ que afirma que la condensación del tiempo y la intensificación del espacio viven en inextricable unión como sostiene: *“los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entretenido y medido a través del tiempo. Ambos constituyen el cronotopo literario”*.

La estrecha relación entre el tiempo y el espacio llevó a Bajtín² a formular su teoría del cronotopo que es definida en los siguientes términos:

El cronotopo artístico literario surge de la unión de los elementos esenciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia.[...]. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

¹ Bajtín, M., (1989) *De la prehistoria a la palabra novelesca*. En. *La teoría y estética de la novela*. op.cit., p. 238.

² *Ibíd.*, p. 238.

El cronotopo Bajtiano representa un elemento fundamental para la concretización de los hechos narrados, ya que al aglutinar el tiempo y el espacio en un todo consciente, y concreto posibilita el estudio de la novela, desde dos vertientes diferentes pero complementarias, que resultan sumamente prácticas en el análisis de cualquier texto narrativo. Por lo tanto, tiene una importancia esencial para la determinación de los géneros que pueden ser definidos por el uso particular del tiempo y el espacio como apunta Bajtín¹: *“el cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura. Se puede decir concretamente que el género y sus variedades se determinan precisamente en el cronotopo”*.

El cronotopo representa un papel fundamental para la organización del relato y para la interpretación de los hechos narrativos a partir de la fusión tiempo-espacio, haciendo que cada historia se desarrolle mediante un transcurso y encasillamiento tiempo-espacio como opina Bajtín²:

Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales de la novela. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal para la representación en imágenes de los acontecimientos y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo- del tiempo histórico en determinados secretos del espacio.[...] De esta manera, el cronotopo como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación.

De lo expuesto, se desprende que los eventos narrativos, se concretan gracias al cronotopo. Conviene decir que, la nueva teoría de la narración, término acuñado por Tzvetan Todorov, “la narratología” cuyo referente básico es Gerard Genette aportó un estudio fecundo con respecto a la temporalización ya que, distingue entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o del relato.

El tiempo de la historia (serie de sucesos) es el tiempo de los acontecimientos narrados que el lector va reconstruyendo, determinándolo mentalmente a partir de los datos, e indicios textuales que le ofrece el autor, mientras que, el tiempo del

¹ Bajtín, M., (1986) *Problemas literarios y estéticos*. Arte y literatura: La Habana, p.269.

² Bajtín, M., (1996) *“El cronotopo”*. Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Grijalbo Mondadori: Barcelona, p.63.

relato es la forma bajo la que se narran los mismos sucesos o sea es la concretización y la representación del tiempo de la historia como expone Genette¹ “*hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato*” es decir, que el tiempo de la historia es el tiempo realmente contado, que nos presenta la sucesión de los acontecimientos narrados, mientras, el tiempo del relato es la representación de esos mismos sucesos en el plano del relato conforme con lo que apunta el teórico francés² “*no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura*”.

Con respecto al tiempo de la “historia”, Genette³ afirma que el tiempo del relato es un seudotiempo. Más bien, el tiempo de la historia contada, es analizado por Genette⁴ según tres criterios; orden, duración y frecuencia, ya que los marcadores que equilibran el ritmo narrativo entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.

4.1. Tiempo en la novela

4.1.1. Tiempo de los capítulos impares

Por lo que se refiere al tiempo de los capítulos impares, en “*La tía Julia y el escribidor*” el tiempo de la historia no está mencionado de forma explícita, destacamos una elipsis temporal; ya que, al basarnos en los datos personales que coinciden con la propia vida del autor Mario Vargas Llosa, ha sido posible deducir implícitamente cuando ocurrió lo narrado. De hecho siguiendo las informaciones de su biografía personal con los indicios de la obra, podríamos situar el tiempo de la historia de los capítulos autobiográficos en los años cincuenta.

Por lo tanto, según la página oficial del autor, Mario Vargas Llosa ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1953, durante el gobierno

¹ Genette, G., (1989) *Figuras III* (Traducción por Carlos Manzano). Lumen: España, p.89.

² *Ibíd.*, p. 90.

³ *Ibíd.*, p. 90.

⁴ *Ibíd.*, p. 90.

de Manuel Odría, donde estudió Derecho como lo demuestra Alonso Cuento¹: “*en 1953 Vuelve a Lima para estudiar derecho y letras en la universidad nacional mayor de San Marcos*”. Además, su idilio amoroso con la tía Julia o Julia Urquidí Illanes sucedió en los años 1955, conforme con lo que expone el autor en su obra memorial “*El pez en el agua*”² en el que dedicó todo un capítulo sobre su experiencia con Julia y el impacto que tuvo en su vida:

A fines de mayo de 1955 llegó a Lima, para pasar unas semanas de vacaciones en casa del tío Lucho, Julia, una hermana menor de la tía Olga. Se había divorciado no hacía mucho de su marido boliviano, con quien había vivido algunos años en una hacienda del altiplano, y, luego de su separación, en La Paz, con una amiga cruceña.

De modo similar, encontramos en la obra de estudio la misma escena en la que aparece implícitamente el tiempo de la historia de los capítulos impares en los años cincuenta:

Recuerdo muy bien el día que me habló del fenómeno radiofónico porque ese mismo día, a la hora del almuerzo, vi a la tía Julia por primera vez. Era la hermana de la mujer de mi tío Lucho y había llegado la noche anterior de Bolivia. Recién divorciada, venía a descansar y a recuperarse de su fracaso matrimonial.(Vargas Llosa: 2004, 20).

Ha sido posible por deducción y, gracias a las fechas precisas de su biografía, de su obra memorial y el libro de Alonso Cuento, situar el tiempo histórico de los capítulos autobiográficos en los años cincuenta a los que alude el autor.

No obstante, en cuanto al orden temporal de la novela Genette distingue dos tipos de anacronía, una técnica narratológica que se presenta cuando se produce un desorden, distorsión entre el orden del tiempo de la historia y el del relato, el teórico³ llama a esta discordancia “anacronía” cuyos dos tipos principales son; la analepsis (en forma retrospectiva que se orienta hacia el pasado) y la prolepsis (contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior a la historia narrada que se orienta hacia el futuro).

¹ Cuento, A., (2010) *Vargas Llosa. La libertad y la vida*. Pontificia Universidad Católica: Perú, pp.82-83.

² Vargas Llosa, M., (1993) *El pez en el agua. Memorias*. Seix Barral: Barcelona, p.166.

³ Genette, G., (1989) *Figuras III* (Traducción por Carlos Manzano). op. cit., pp.91-95.

Así que, basándonos en la teoría de Genette podríamos decir que, en *“La tía Julia y el escribidor”* respecto a los capítulos autobiográficos “impares”, la narración admite juegos o anacronías, ya que el relato se inicia con una temporalización anacrónica. Sin embargo en el inicio de la historia cuando el narrador autodiegético evoca su vida notamos un orden cronológico lineal en el desarrollo de las acciones: *“La odié a muerte. Mis leves choques con la familia, en ese entonces, se debían a que todos se empeñaban en tratarme todavía como un niño [...]”* (Vargas Llosa: 2004, 20-21).

El relato autobiográfico está construido por un movimiento retrospectivo ya que, en primera instancia el autor- narrador cuenta su juventud que paso con sus abuelos y evoca los hechos que le sucedieron en aquella época cuando se enamoró de su tía política Julia. Sin embargo, en el último capítulo o sea el epílogo se marca un ritmo más rápido, el autor hace un salto temporal para concluir y ordenar el caos, que ata y desata los capítulos autobiográficos con los radioteatros; Mario Vargas Llosa en el último capítulo nos proyecta en la época que representa su apogeo como escritor, hace saltos hacia una etapa que considera significativa en su vida, que mantiene en su totalidad, una relación íntima con los diez capítulos anteriores (autobiográficos):

El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años. [...] Habíamos llegado a vivir en la famosa buhardilla de París [...]. Cuando la tía Julia y yo nos divorciamos. Y cuando, un año después, volví a casarme, esta vez con una prima (hija de la tía Olga y el tío Lucho, qué casualidad) el escándalo familiar fue menos ruidoso[...] Había vivido con la tía Julia un año en España y cinco en Francia, seguí viviendo con la prima Patricia en Europa, primero en Londres y luego en Barcelona[...].Y ahora, que me he vuelto a vivir en el Perú[...].(Vargas Llosa: 2004,447-450).

Genette¹ distingue dos categorías en la elipsis temporal, determinadas e indeterminadas como lo define: *“el análisis de las elipsis se reduce al examen del tiempo de historia elidido y lo primero que hay que preguntarse es si esa duración está indicada (elipsis determinadas) o no (elipsis indeterminadas)”*. En

¹ Genette, G., (1989) *Figuras III* (Traducción por Carlos Manzano). op. cit., p. 161.

la obra de estudio, hemos destacado una elipsis temporal indeterminada, el tiempo aparece de manera implícita, y no es declarado y que la hemos podido inferir rastreando datos de la biografía de Mario Vargas Llosa.

El autor nos brindó en el epílogo otro índice de este salto temporal, en el que se puede leer:

Ese año, en cambio, me dediqué a una averiguación más bien libresca. Estaba escribiendo una novela situada en la época del general Manuel Apolinario Odría (1948-1956), y en mi mes de vacaciones limeñas, iba, un par de mañanas cada semana, a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, a hojear las revistas y periódicos de esos años (Vargas Llosa: 2004,450).

Esta evocación, nos permite situar el último capítulo autobiográfico (el epílogo) alrededor de 1966, después de que Mario Vargas Llosa recibió el Premio Rómulo Gallegos por *“La casa verde”* y empezó a preocuparse por la temática de su obra *“Conversación en la Catedral”* reflejo de la sociedad peruana bajo la dictadura de Manuel Apolinario Odría; esto nos permite decir que los capítulos autobiográficos se desarrollan en un lapso de once años, desde el punto de partida temporal cuando el autor tenía dieciocho años, en 1955 hasta el salto temporal que hizo en 1966 lo que equivale a 11 años.

Genette plantea¹ distingue cuatro tipos de narración: ulterior (en pasado, la más frecuente), anterior (predictiva, en futuro o presente), simultánea (en el presente contemporáneo de la acción) e interactiva (típica de los relatos en forma epistolar o de diario). De este modo, siguiendo a Genette, la narración de los capítulos autobiográficos de *“La tía Julia y el escribidor”* es ulterior, debido a que la acción está narrada en el pasado; nos cuenta una etapa transcendental de su vida, para comprobar ejemplifiquemos con los fragmentos siguientes:

Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de informaciones de radio Panamericana. Consistía en las informaciones interesantes que aparecían en los diarios y maquillarlas un poco para que se leyeran en los boletines. La redacción a mis órdenes era un muchacho de pelos engomados

¹ Ibíd., pp.274-277.

-Él no piensa en faldas ni en jaranas- le explicó mi tío Lucho. Es un intelectual. [...] Se rió la tía Julia y yo sentí un arrebato de solidaridad con su ex marido. Pero sonreí y le llevé la cuerda. Durante el almuerzo se dedicó a contar unos horribles chistes bolivarianos y a tomarle el pelo. (Vargas Llosa: 2004, 21).

En resumidas cuentas, podríamos decir a propósito del tiempo de los capítulos autobiográficos, que el autor nos expone su propia vivencia, de manera cronológica y lineal aunque no nos ofreció ninguna fecha temporal precisa, que sería según la teoría de Genette, una elipsis temporal indeterminada. Sin embargo, gracias a los detalles íntimos que nos ofreció de su vida, ha sido posible situar la obra en los años cincuenta hasta los sesenta como arguye Rita Gnutzmann¹: “*en comparación con sus novelas anteriores, el autor ha preferido la cronología, la línea recta (y corta, descontando el epílogo)*”.

4.1.2. Tiempo de los capítulos pares

En lo que concierne el tiempo de los nueve capítulos radiofónicos que se proyectan en el mundo ficticio de su creador Pedro Camacho, no encontramos ninguna indicación temporal precisa aunque el escritor confiese a Marito, que se inspira de la realidad para radiar sus historias: “*Yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad*” (Vargas Llosa: 2004,62). Sin embargo, es un tiempo ficticio que surge de la pura imaginación e invención del escritor-

¹ Gnutzmann, R., (1979) “Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa. “*Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 8, p. 105 [en línea]: <https://www.google.com/search?q=Gnutzmann%2C+R.%281979%29.+%E2%80%9CAn%C3%A1lisis+estructural+de+la+novela+La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escribidor+de+Vargas+Llosa%2C+%E2%80%9CAnales+de+Literatura+Hispanoamericana%2C+N%C2%B0+8.+&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab#q=Gnutzmann+%E2%80%9CAn%C3%A1lisis+estructural+de+la+novela+La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escribidor+de+Vargas+Llosa,+%E2%80%9CAnales+de+Literatura+Hispanoamericana,+N%C2%B0+8> .

narrador Pedro Camacho, es un tiempo lineal, en el cual el narrador homodiegético nos relata en pasado cada vez una historia diferente.

Si en los capítulos autobiográficos el tiempo se asienta sobre los hechos vividos por el autor-narrador, a lo largo de los nueve radioteatros se asienta sobre hechos irreales, imaginarios aunque encontramos en los nueve radioteatros barrios, avenidas, plazas limeñas reales, tales como el caso del primer radioteatro; residencia de San Isidro, comisaría del Callao se parten de hechos irreales como afirma Carmen Bustillo¹ a propósito de la dimensión espacio-temporal de los radioteatros: *“este plano no ofrece temporalidad definida y, aunque declara partir de la realidad- barrios Limeños, jerarquías sociales- está conformado desde siempre por una radical irrealidad”*.

A lo largo de los nueve radioteatros notamos una supresión de datos temporales, que nos permiten considerarlos como una elipsis temporal en las que “la narración es ulterior”, el narrador homodiegético Pedro Camacho nos relata los acontecimientos, que pasaron a sus personajes redactado en pasado, ejemplifiquemos con algunos fragmentos:

Alberto de Quinteros era un hombre al que ni el juego, ni las faldas ni el alcohol atraían más de lo debido, y entre sus conocidos-que eran legión- circulaba este apotegma: “sus vicios son la ciencia, su familia la gimnasia”.(Vargas Llosa: 2004,33).

-Me asustó, mi sargento- dijo riéndose-.Así, de lejitos, saliendo de la oscuridad, me figuré un espíritu.

-Qué espíritu ni qué ocho cuartos- le dio la mano Lituma-. Creíste que era un hampón.

-Con este frío no hay hampones sueltos, qué esperanza- volvió a frotarse las manos el chato-.(Vargas Llosa: 2004,83).

El doctor don Barreda y Zaldívar abrió su maletín, sacó dos expedientes, se sentó en su escritorio y se dispuso a comenzar la jornada. Segundos después se materializó en su despacho, raudo y silente como un aerolito en el espacio, el secretario, doctor Zelaya, hombrecillo con anteojos, de bigotito mosca que movía rítmicamente al hablar.(Vargas Llosa: 2004, 133).

¹ Bustillo, C., (1997) *La aventura metaficcional*. Universidad Simón Bolívar: Venezuela, p.48.

De todas formas, los nueve radioteatros no nos ofrecen ninguna fecha temporal precisa, nos encontramos ante una elipsis temporal determinada. La duración de los acontecimientos relatados se divide en dos; breve y extensa. Los primeros radioteatros, antes de que el proceso de locura de Pedro Camacho empezó a cobrar vida en el desarrollo de dichas historias o sea antes del enredo, mezcolanza de los personajes, (que empezaron a saltar de un radioteatro a otro), el tiempo es lineal, cronológico con una duración temporal precisa, determinado brevemente.

El tiempo interno las primeras historias se desarrollan en un lapso de una noche o dos, es el caso del primer radioteatro que duró un día, que ha sido el día del matrimonio de Elanita la sobrina del doctor Alberto de Quinteros y el Pelirrojo:

Era sábado y, a menos de alguna complicación de último momento con la señora de los trillizos, no iría a la clínica y podría dedicar la mañana a hacer un poco de ejercicio y tomar una sauna antes del matrimonio de Elanita.(Vargas Llosa: 2004, 33).

Mientras que, en el segundo radioteatro el tiempo narrativo se desarrolla en dos días consecutivos “las dos rondas nocturnas”, que hizo el sargento Lituma y su teniente Jaime Concha una cuando atraparon al negro en el Callao y la otra cuando lo llevaron a la comisaría y regresaron a noche al puerto de Callao para sacrificarlo:

-Una noche tranquila, mi sargento-le dijo, mientras lo acompañaba unas cuadras, hacia la avenida Manco Cápac-. Espero que siga así, hasta que llegue mi relevo.[...] Todavía era noche cerrada pero ya se percibían síntomas del amanecer: autos, uno que otro camión, siluetas madrugadas.[...] el sargento iba contando las cuadras que faltaban para llegar a la comisaría.[...] Lituma había sacado su pistola y estaba quitándolo el seguro. (Vargas Llosa: 2004, 83-109).

El tiempo del tercer radioteatro comprende la duración que toma la encuesta, que se hace a Sarita Huanca Salaverría y el acusado Gumercindo Tello y a los

padres de la menor, con el juez el doctor Don Barreda y Zaldívar. Conviene decir que, en los tres primeros radioteatros, la localización temporal es implícita.

Los tres primeros se desarrollan en un tiempo lineal cronológico breve, no encontramos ninguna deformación temporal “anacronías”. Sin embargo, cuando la locura de Pedro Camacho empezó a infectar sus historias, éste empezó a enredar haciendo pasar un personaje de un radioteatro a otro, de cierta manera, el tiempo se volvió más extenso en comparación con los tres primeros como afirma Rita Gnutzmann¹:

Los primeros radioteatros se limitaban a un tiempo breve, fugaz, un día, dos noches, en forma cronológica en pasado “narración ulterior”, los seis que quedan van comprendiendo un tiempo más dilatado, extenso debido a las narraciones, que exigen tal tiempo y que coinciden con el proceso de locura de su escritor Pedro Camacho.

A modo de ejemplo, en el cuarto radioteatro hay una elipsis temporal determinada, en la que el autor homodiegético nos cuenta la historia, que pasó a don Federico Unzátegui el jefe de la empresa de Antiroedores y a su hermana mordida por las ratas, en el principio de un siglo impreciso: “*Había sucedido en la primera década del siglo, cuando Tingo María era apenas una cruz en el mapa, un claro de cabañas rodeado por la jungla abrupta*”. (Vargas Llosa: 2004, 176).

El autor adelanta los hechos cuarenta años después de esta tragedia, que como expone Genette es una prolepsis temporal, para dar lugar a otro acontecimiento también de suma importancia en la vida de Federico, posterior a la primera historia; cuando Federico cumplió con la promesa que hizo en la tumba de su hermana y llegó poco a poco a aniquilar como dice el narrador las ratas “*la especie asesina*”:

Treinta años más tarde, capitaneaba un complejo técnico-comercial, que extendía sus brazos por todas las ciudades del Perú, al que pertenecían quince camionetas y setenta y ocho expertos en fumigación de escondites, mezcla de venenos y siembra de trampas.(Vargas Llosa: 2004,181).

¹ Gnutzmann, R., op. cit., pp.106-107.

En el quinto radioteatro hay una analepsis temporal, en la que el narrador nos cuenta lo que pasó a Lucho Abril Marroquín hacía diez años: “*acababa de terminar el recorrido que, desde que asumió esa profesión itinerante, hacía diez años*” (Vargas Llosa: 2004,217).

A partir del quinto radioteatro (V), notamos que las analepsis temporales vuelven más extensas, ya que el sexto radioteatro, nos cuenta la historia que sucedió a la familia Bergua hace más de treinta años, el único índice temporal que tenemos. Igual para el séptimo radioteatro, que desde el inicio nos informa que se desarrolló hace un siglo; “*comenzó medio siglo atrás*”.(Vargas Llosa: 2004, 303).

También en el octavo radioteatro destacamos una analepsis temporal, que se desarrolla hace treinta años. Mientras el último radioteatro es una prolepsis temporal, el narrador no puede controlar más a sus personajes y para liberarse de ellos empieza a dar saltos hacia el futuro; “*años más tarde*”, “*muy pronto*” “*a los pocos meses*” “*pasaron semanas, meses, años*”.(Vargas Llosa:2004, 397-411).

4.2. Espacio en la novela

El espacio representa el otro elemento fundamental en cualquier obra literaria, que junto con el tiempo organizan la materia narrativa; son las dos categorías básicas de cualquier relato que se encuentran relacionados mutuamente, son los dos conceptos inseparables; es lo que se entiende por el “cronotopo”. Sin embargo, se puede analizar cada uno por separado, de hecho, una vez analizado el tiempo de la obra, nos basamos en el estudio del espacio, que representa el lugar en el que los acontecimientos de la historia cobran vida.

El espacio es entendido como el lugar donde se concretan los acontecimientos del relato como opina Bobes Naves¹ el espacio se entiende: “[...] *como lugar, o marco general, y así lo ha entendido la teoría literaria desde Aristóteles, y como*

¹ Bobes Naves, C., (1983) “*El espacio literario*”. En. “*la Regenta*”. En. Archivum : Revista de la facultad de filología tomo 33[En línea] : www.cervantesvirtual.com/.../el-espacio-literario-en-la-regenta/.../9 .

extensión, que permite señalar distancias relativas entre un sujeto y su entorno, o entre unos personajes y otros”.

4.2.1. Espacio de los capítulos impares

En lo que concierne, “*La tía Julia y el escribidor*” el espacio se puede dividir en dos núcleos: “espacios interiores o cerrados”; la casa de los abuelos que está situada en Miraflores: “*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*”(Vargas Llosa:2004, 15) y la casa del tío Lucho en la que se desarrollan una buena parte de los sucesos amorosos entre Julia y Marito:

Cuando llegué donde el tío Lucho, luego del Panamericana de los doce, la encontré precisamente con uno de sus galanes. Sentí el dulce placer de la venganza al entrar a la sala y descubrir, sentado junto a ella, mirándola con ojos de conquistador, flamante de ridículo en su traje de otras épocas (Vargas Llosa: 2004,25).

Hay otros lugares interiores los que se desarrolla la acción de los capítulos impares; las dos estaciones de Radio Panamericana, y Radio Central: “*las dos estaciones de radio pertenecían al mismo dueño y eran vecinas, en la calle Belén, muy cerca de la plaza San Martín*”.(Vargas Llosa: 2004, 15).

Conviene mencionar que, las descripciones espaciales están utilizadas para potenciar y ayudar al desarrollo de los acontecimientos de la acción de la obra, que corresponden tanto al estado de ánimo del protagonista eufórico y optimista; “*pasaban media docena al día, por lo menos, y a mi divertía mucho espiar a los intérpretes cuando estaban radiándolos*”.(Vargas Llosa:2004,17) y a las ambiciones de Marito por ser un escritor.

Notamos que, en los capítulos impares en cuanto al espacio, dominan los espacios abiertos con cierto aire de libertad; espacios públicos como las calles y plazas que frecuenta Marito: la Bransa en la que Marito suele tomar café divirtiéndose, con sus amigos, Javier, Pascual y Pedro Camacho: “*eran las siete y media de la mañana, y, luego de preparar el primer boletín, estaba yendo a*

tomar un café con leche al Bransa, cuando al pasar por la ventanilla de la portería de Radio Central, divisé mi Remington”.(Vargas Llosa: 2004,59).

No obstante, nos encontramos con otros espacios vivos que fueron marco simplemente de escenas amorosas; el cine el refugio de los amantes donde se sienten protegidos: “*íbamos caminado desde la casa del tío Lucho, al final de la avenida Armendáriz, hacia el cine Barranco*”.(Vargas Llosa:2004,24). Todos los acontecimientos se desarrollan en los barrios limeños, Miraflores, Belén, plaza San Martín. La plaza Dos de Mayo; cuando Marito se iba preparando a los exámenes que se acercaban con su amigo Guillermo Velando.

La universidad de San Marcos “*salía yo de la universidad de San Marcos, luego de averiguar los resultados de un examen de derecho procesal*”. (Vargas Llosa: 2004, 252) y la provincia de la Chinca, cuando Varguitas y Julia se trasladaron en busca de un alcalde que les casará.

Sin embargo, hay espacio implícito que marcó la vida del autor-narrador; España y Francia, aludidos en el epílogo, que tienen una vital importancia, donde se hizo escritor, vivía ocho años de amor y felicidad con Julia, regresando al Perú después del divorcio para casarse un año después con una prima suya Patricia;

En ese tiempo, gracias a mi obstinación y a su ayuda y entusiasmo, combinados con una dosis de buena parte, otros pronósticos (sueños, apetitos) se hicieron realidad. Habíamos llegado a vivir en la famosa buhardilla de París y yo, mal que mal, me había hecho un escritor y publicado algunos libros. [...] Y cuando, un año después, volví a casarme, esta vez con una prima (hija de la tía Olga y el tío Lucho, qué casualidad)[...].Eso sí, hubo una conspiración perfecta para obligarme a casar por la iglesia, en la que estuvo involucrado hasta el arzobispo de Lima[...], había vivido con la tía Julia un año en España y cinco en Francia, y, luego, seguí viviendo con la prima Patricia en Europa, primero en Londres y luego en Barcelona. Para esa época tenía un trato con una revista de Lima.(Vargas Llosa: 2004,447-448).

4.2.2. Espacio de los capítulos pares

Cada historia de los nueve radioteatros lleva su propio argumento espacio-temporal de hecho, encontramos historias ficticias que están desarrolladas en espacios reales como afirma su autor a Marito: “*yo trabajo sobre la vida, mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid*”. (Vargas Llosa: 2004,65).

No obstante, notamos a lo largo de los nueve radioteatros, que todos los escenarios principales son los barrios de Lima con mayor importancia social tales como; San Isidro, el Callao, Miraflores. A modo de ejemplo, las acciones del primer radioteatro se desarrollan en el gimnasio “*Remigius*” “*no había mucha gente en el gimnasio esa mañana*”.(Vargas Llosa: 2004,35) y en la iglesia donde concretaron Elianita y el Pelirrojo su boda: “*fue andando hasta la iglesia de Santa María, en el óvalo Gutiérrez*”.(Vargas Llosa:2004, 43).

Mientras que, la celebración se hizo en la avenida Santa Cruz en la casa de Roberto y Margarita. Sin embargo, en el escenario del R2¹ nos encontramos frente a dos espacios cerrados; el cuartito donde vive el sargento Lituma “*el cuartito donde vivía, en la calle Collón*”.(Vargas Llosa: 2004,99) y el mercado en el que solía comer: “*como siempre, se fue al mercado, donde Gualberta, a tomar una sopa hirviendo, unas empanadas, unos frejoles con arroz y un dulce de leche*,”.(Vargas Llosa: 2004, 99). Y la “*Cuarta comisaria del Callao*” en la que llevaba encargado el sargento Lituma de la ronda nocturna, que se hizo en la barriada de Puerto Nuevo: “*inició su recorrido por la barrida de Puerto Nuevo [...] esta barriada sin agua ni desagüe, sin luz y sin pavimentar, se había teñido no pocas veces con sangre de agentes de la ley*”. (Vargas Llosa: 2004,82).

Todos los acontecimientos del R3 transcurren en un espacio cerrado; el despacho del doctor don Pedro Barreda y Zaldívar que se sitúa en la Corte Superior de Lima: “*entró el doctor don Pedro Barreda y Zaldívar a su; despacho de juez instructor de la Primera Sala (en lo Penal) de la Corte Superior de Lima*” (Vargas Llosa: 2004, 133).

¹ De aquí en adelante los nueve radioteatros van a ser citados R1, R2, R3 etc.

En el R4 nos encontramos con una gran variedad de espacios cerrados, que representen el estado psicológico de la tristeza, de venganza y de dolor, que causó la muerte de María a sus padres y a su hermano Don Federico Telléz Unzátegui, éste que consagraría toda su vida a la aniquilación de las ratas, que dejaron la niña sólo con un montoncito de huesos.

Entre los espacios cerrados en los que se desenvuelven los acontecimientos del R4 podríamos destacar; la cabaña de troncos donde ha sido mordida María, la empresa *Antirroedores S.A* de Federico y su casa; percibida de diferente manera. Para Federico representa la seguridad, mientras que, para su familia es la prisión debido al duro código familiar que imponía.

Las acciones del R5 se desarrollan en espacios abiertos, en las afueras de la localidad de Pisco. Y de los espacios cerrados citamos; la casa de Lucho Abril Marroquín a San Miguel, la clínica de la doctora Lucia Acémila en el residencial barrio de San Felipe en Perú.

Igual que, en el R6 nos encontramos con gran variedad de lugares cerrados; una antigua residencia de Marqueses en Ayacucho, en la que funciona la pensión colonial que tiene a la familia Bergua como dueños y administradores, el hospital psiquiátrico Víctor Larco Herrera, de Magdalena del Mar.

Mientras que, todas las acciones del R7 suceden en la residencia de la avenida San Felipe. La iglesia y el tribunal militar de Lima, son los ambientes cerrados en el que transcurren los acontecimientos del R8. En el último R9 los hechos relatados tienen lugar en el callejón de la plaza de Santa Ana donde creció Crisanto Maravillas, la escuela fiscal de la Planzuela de Santa Clara del Perú donde éste aprendió a leer. Encontramos como lugar significativo; el convento de Santa Ana espacio donde morían “*como moscas*” todos los personajes de los nueve radioteatros.

Hay que tener en cuenta que, el espacio de los nueve radioteatros son espacios que alimentan el desarrollo de la acción de cada historia, sin embargo, aunque son historias irreales, todas son atribuidas a espacios limeños y sociales elegidos

intencionalmente por su escritor “Pedro Camacho”, con fines comerciales como confiesa a Marito: “*en mis obras siempre hay aristócratas o plebe, prostitutas o madonas. La mesocracia no me inspira y tampoco a mi público*” (Vargas Llosa: 2004, 70). Es la razón por la cual, los barrios disímiles de Miraflores y San Isidro y el Callao cobran mayor importancia por la gran audiencia que prestan

Hemos llegado a la conclusión de que el estilo dual de la obra ofrece una riqueza inesperada al texto, tanto en su oposición como en su convergencia, al ser de una parte artificial y pomposa en los capítulos pares y de otra natural y escueta en los capítulos impares. Hemos puesto de relieve el cronotopo que se presenta en la novela en las dos vertientes. De cualquier manera, “*La tía Julia y el escribidor*” además de ser una obra dual con una estructura binaria, con dos estilos bien contrapuestos, le corresponden además dos narradores bien diferentes.

Capítulo III.
Cruce genérico y Actantes

Capítulo III. Cruce genérico y Actantes

Lo que más nos ha llamado la atención en “*La tía Julia y el escribidor*” es el derrumbe de las fronteras genéricas en la obra porque alía dos formas antagónicas. Este interés nos lleva a estudiar los componentes de la “autobiografía” y del “radioteatro” para establecer los nexos que perfilan el lugar donde reside el elemento paródico. Asimismo, indagaremos en los procedimientos discursivos que utilizó el autor, tanto en los recursos textuales como en la creación de los protagonistas y actores que configuran la obra en su realidad representada entre ficción y realidad.

1. Simbiosis discursiva

1.1. Autobiografía - literatura

Si hay una característica para definir cabalmente a Mario Vargas Llosa es su vocación literaria como confiesa en sus memorias *El pez en el agua*¹, nace del desacuerdo y del conflicto con su padre, casi como una rebelión contra su carácter complicado, su autoridad: “*Es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación*”.

Esa vocación literaria, esa pasión, esa maravilla de escribir, para Mario Vargas Llosa es la cosa más hermosa que le ha pasado en la vida como declara en el discurso de la adaptación del premio Nobel² en el que rememora sus primeros pasos en este fabuloso mundo: “*Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida. Casi setenta años después recuerdo con nitidez cómo esa magia, traducir*

¹ Vargas Llosa, M., (1993) *El pez en el agua. Memorias*. op. cit., p.57.

² Vargas Llosa, M., (2010) *Elogio de la lectura y la ficción*. Discurso Nobel 7 diciembre de 2010, [En línea] PDF, https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=LTD3WNLMOMLxUrmgvIAO#q=Elogio+de+la+lectura+y+la+ficci%C3%B3n.+Discurso+Nobel .

las palabras de los libros en imágenes, enriqueció mi vida, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio”.

La imagen de Mario Vargas Llosa como novelista, ensayista, dramaturgo y crítico literario, quedó muy patente en todas sus obras, artículos, y entrevistas, que han plasmado su teoría literaria personal, aunque escritos en lapsos diferentes, responden a una misma idea de lo que es la literatura, que viene para protestar contra las insuficiencias de la vida.

La literatura para Mario Vargas Llosa¹ se nutre siempre de la realidad, y para rebelarse contra ésta, se inventa otra dimensión “*la realidad ficticia*” como afirma Luis Harss² la literatura para Mario Vargas Llosa: “*es una transposición de la realidad. Esta realidad hay que transformarla, manipularla, recogerla de una manera muy especial para que no se hiele al pasar a la literatura, para que no muera en el camino*”.

Por lo tanto, la cúspide de su narrativa se fundamenta en experiencias y recuerdos personales como expone la profesora Adiba Guezati en su tesina³: “*En todas las novelas de Mario Vargas Llosa encontramos una serie de personajes y escenarios que el autor conoció de niño o en su vida adulta. En toda su ficción Mario Vargas Llosa parece relatar su propia historia y al mismo tiempo otra historia*”. El autor hace referencia a hechos reales para crear vivencias comunes imaginarias como confiesa diciendo⁴: “*en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantasía*”.

Por consiguiente, el autor se basa sobre ciertos hechos autobiográficos que le sirven como punto de arranque, transformados en la materia prima, para la fantasía y la ficción. A modo de ejemplo, la academia militar sirve de escenario

¹ Vargas Llosa, M., (1992) *La verdad de las mentiras*. Seix Barral: Barcelona, p. 7.

² Harss, L., op.cit., p. 438.

³ Guezati, Adiba, (2013) *El proceso de creación en la narrativa del escritor peruano Mario Vargas Llosa*. Tesis de magister, Argel. p. 127.

⁴ Vargas Llosa, M., *La verdad de las mentiras*, op. cit., p.7.

principal a su exitosa obra “*La ciudad y los perros*”¹, institución en la que estudió Mario Vargas Llosa durante dos años y “*La tía Julia y el escribidor*” que detallaremos en este apartado.

A este respecto, resulta importante presentar algunos datos sobre su biografía² que nos ayudan en nuestro análisis, porque su vida y obra están estrechamente relacionadas y así podemos demostrar cabalmente donde se incubó el elemento autobiográfico en la obra.

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, Marqués de Vargas Llosa nació en la ciudad peruana de Arequipa, en 28 de marzo de 1936 y vivió con su familia materna porque sus padres habían vivido separados desde su nacimiento, no conoció a su padre hasta los diez años, el reencuentro con su padre marcaría el resto de su vida.

Aun así, cursó su primaria y dos años de la secundaria en el colegio la Salle de Cochabamba: “*un hecho central de esa época es también por supuesto, el descubrimiento de la lectura. Aprendí a leer a los cinco años en el colegio La Salle de Cochabamba*”³ y después de la reconciliación de sus padres se trasladaron a Lima, donde el autor tenía que soportar violentos arrebatos de parte de su padre, como afirma José Luis Martín⁴:

A la edad de diez años, comienza la instrucción secundaria, del joven peruano en escuelas parroquiales. De estas experiencias no muy agradables para su sensibilidad rebelde e independiente, nace su antipatía hacia todo dogma. Es también desde estos años cuando se inician los choques de temperamento entre padre e hijo. Esa enemistad contra el padre llegó a su culminación cuando éste envió al hijo al Colegio Militar Leoncio Prado de Lima, en 1950.

A los catorce años el padre Ernesto le envió como internado al colegio militar Leoncio Prado en el Callao allí por consiguiente, soportó una férrea disciplina

¹ Vargas Llosa, M., (1973) *La cuidada y los perros*. Seix Barral: Barcelona.

² Para la biografía del autor nos basamos sobre el libro de Cuento, A., op.cit., 72.

³ *Ibíd.*, p.72.

⁴ Martín, J. L., (1974) *La narrativa de Vargas Llosa*. Gredos: Madrid, pp.42-43.

militar que era como afirma José Luis Martín¹: “*como una escuela reformatoria de tipo militar, con cánones tradicionales y conservadores*”.

Mario Vargas Llosa abandonó el colegio militar y volvió a Piura para cursar su último año, en el colegio San Miguel donde vivió con su tío Luis Llosa (el tío Lucho). No obstante, vuelve en 1953, a Lima para estudiar Letras y Derecho, en la Universidad de San Marcos. Escribía ya entonces como declara el autor en varias ocasiones cuentos “*con gran inseguridad y mucho esfuerzo*”.

Poco después en 1955, a la edad de dieciocho años contrajo matrimonio con Julia Urquidi Illanes con quien, se casa en 1955 atravesando un período familiar y económico muy difíciles por la rabia que este acto causó en su familia. Por eso, el joven tenía que trabajar simultáneamente a los estudios.

En 1960 se mudó con Julia a París, que fue una etapa decisiva para el autor en la que se hizo escritor según su biografía elaborada por Alonso Cueto²:

En París, crecí, maduré, me equivoqué y rectifiqué y aprendiendo, ayudado por los libros y autores que, en cada crisis, cambio de actitud y de opinión, vinieron a echarme una mano y a guiarme hacia un puerto momentáneamente seguro en medio de las borrascas y la confusión.

No obstante, su matrimonio duró algunos años, pero terminó en divorcio en 1964. Un año después regresó al Perú, se casó con su prima Patricia Llosa en 1965 con quien volvió a vivir en París :

Patricia fue a estudiar a la Sorbona cuando yo vivía en París y, entonces, allí surgió un amor platónico entre nosotros. Creo que más en mí que en Patricia. Luego me divorcié de mi primera mujer, de quien ya hablamos, y volví al Perú dos años después que Patricia había regresado. Y, entonces, se produjo el matrimonio en un plazo muy rápido -dos meses- y regresamos a Europa. Yo tenía 30 años³.

Nos parece de suma importancia este recorrido bibliográfico como antecedente léxico de la autobiografía, que nos sirve de base para nuestro análisis. Conviene decir que, en “*La tía Julia y el escribidor*” Mario Vargas Llosa nos relata una

¹ Martín, J. L., op.cit., p. 433.

² Cueto, A., op. cit., p.90.

³Ibíd., p. 92.

experiencia que toca un centro vital en su vida; su primer matrimonio con Julia Urquidi Illanes, su futura vocación literaria y la tenaz y conflictiva relación con su padre autoritario.

No obstante, según la teoría de Philippe Lejeune la autobiografía es la escritura íntima sobre uno mismo, es decir la narración de una persona escrita por sí misma. Mario Vargas Llosa en la obra reveló su deseo intenso de poner énfasis en su vida personal y principalmente en su amorío con la Julia Urquidi Illanes “la tía Julia” de la novela, que conforme con la definición de Philippe Lejeune¹ es una prueba de que estamos ante un género autobiográfico.

Conforme a lo que dice el autor en el prefacio de la obra “La tía Julia y el escritor” tenemos “*un collage autobiográfico*” que se ejemplifica en los acontecimientos narrados, hechos reales, nombres, y rasgos de personajes novelescos que coinciden sin disimulo con aquellos de su vida real; Patricia, Julia, tío Lucho, tía Olga, tío Jorge, Javier entre otros.

Así pues, encontramos los mismos personajes presentes en su obra memorial *El pez en el agua*² que tienen el mismo parentesco, que el de la obra de estudio ejemplificaríamos con dos fragmentos de cada obra:

Era una vieja costumbre escoltar hasta allí a los viajeros que partían a Lima. Con mis abuelitos y los tíos Lucho y Olga lo habíamos hecho, en Fiestas Patrias, cuando el tío Jorge, la tía Gaby, la tía Laura y mis primas Nancy y Gladys (y la reciente hermanita de éstas, Lucy), habían venido a pasar unos días de vacaciones.

Mientras, en “*La tía Julia y el escritor*” encontramos la misma identidad de estos personajes representados de la manera siguiente:

Siempre había tenido curiosidad por saber qué plumas manufacturaban esas seriales que entretenían las tardes de mi abuela, esas historias con las que solía darme de oídos donde mi tía Laura, mi tía Olga, mi tía Gaby o en las casas de mis numerosas primas cuando iba a visitarlas.(Vargas Llosa: 2004,17).

¹ Lejeune., P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. op.cit., p.50.

² Vargas Llosa, M., (1993) *El pez en el agua. Memorias*. op. cit., p. 29.

Además, de la definición de la autobiografía de Philippe Lejeune¹ como una narración de uno sobre sí mismo, se distinguen otras características que definen esta modalidad de escritura y que son: la coincidencia de la identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador y la mirada retrospectiva de la narración, rasgos que son presentes en el relato ya que, tenemos por un lado; la coincidencia del nombre del autor Mario Vargas Llosa con el narrador-protagonista de la obra que lleva el mismo nombre Marito Varguitas cuya identidad e historia coinciden con la del autor:

Nada me irritaba tanto como el Marito, tenía la sensación de que el diminutivo me regresaba al pantalón corto.

[...] La verdad – me dio el puntillazo la tía Julia- es que pareces todavía una guanga, Marito. (Vargas Llosa: 2004, 20-21).

Esta coincidencia del nombre del autor, con el del narrador como afirma José Miguel Oviedo²: “*como nunca antes en su producción novelística, en esta novela el protagonista, el narrador y el autor coinciden de modo perfecto y sin la menor ambigüedad*”, nos relatan la misma historia es decir, la historia contada por Marito Varguitas cuyo nombre coincide con el del autor es la misma vida real del autor Mario Vargas Llosa; lo que equivale al concepto de auto/ bio/grafía y responde a los requisitos de este género expuestos por Philippe Lejeune en el primer capítulo teórico .

Con todo, “*La tía Julia y el escribidor*” es prácticamente una obra autobiográfica en la que el autor, se metamorfosea narrando un episodio transcendental de su vida; que coincide con la misma historia del joven Marito Varguitas, que es criado por su madre y por sus tíos y abuelos de la familia Llosa, con la que mantendrá siempre relaciones muy estrechas conforme con su biografía consultada y lo leído en la obra.

¹Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. op. cit., p.48.

² Oviedo, J. M., (1977) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Seix Barral: Barcelona, p. 294.

No obstante, hay otro rasgo de la escritura autobiográfica manifestado en la obra de estudio; *la retrospectiva* o sea “la mirada hacia atrás”, como piedra angular de la autobiografía se encuentra patente en la obra ejemplificada de la manera siguiente:

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. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor[...].(Vargas Llosa: 2004, 15).

Distinguimos en el íncipit¹ de la obra que el autor introduce detalles bien conocidos de su propia biografía, en la que brinda muchísimos elementos de su vida real; Varguitas vive en Miraflores, con sus abuelos, estudia derecho en San Marcos exactamente como lo hizo Mario Vargas Llosa.

No obstante, el autor –narrador se embarcó en un recorrido como especie de un recuerdo de su vida, que corresponde a un pasado remoto, que refleja una época pasada vivida por el autor. A través de esta retrospectiva, el autor -narrador nos ha presentado los hechos transcurridos desde un tiempo pasado de manera muy concreta y precisa, quizás para hacer que estos acontecimientos parezcan tan tajantes, y para que no haya ninguna duda sobre la veracidad de estos momentos vividos.

En otro orden de ideas, a través de esta mirada hacia atrás, el autor-narrador retrocede en aquel tiempo cuando trabajaba en radio Panamericana, como un director de informaciones, se ha vuelto hacia atrás en un tiempo y espacio pasado, para dibujar un autorretrato de su juventud; el golpe terrible que recibió su padre al enterarse de su matrimonio con Julia, de los empleos que tenía que conseguir para mantener a su esposa, trenzando su anhelo de convertirse en un escritor, demostrarle a su familia que ya es un hombre hecho y derecho al casarse a los dieciocho años con una mujer de la familia que es mayor que él.

¹ Genette, G., (1972) *Figure III*. op.cit., p. 262.

Aún podría añadirse que para Lejeune lo que diferencia la autobiografía de otros géneros, es la existencia de un pacto, en el cual el autor firma un contrato, para que el lector sepa que se trata realmente del autor mismo, una especie de garantía y credibilidad como afirma el teórico ¹: *“para que haya una autobiografía, hace falta que el autor haga con sus lectores un pacto, un contrato, que les cuente su vida detalladamente, y nada más que su vida”*.

Mario Vargas Llosa en *“La tía Julia y el escribidor”* nos brinda desde el inicio de la obra como a lo largo de la misma, muchísimos recuerdos de su vida personal insistiendo en los pequeños detalles:

Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico [...] La redacción a mis órdenes era un muchacho de pelos engomados y amante de las catástrofes llamado Pascual”. (Vargas Llosa: 2004,15).

El autor cuando propone matrimonio a la tía Julia, la persona de confianza con la que habló ha sido su prima Nancy según leemos en la novela: *“La primera persona a la que hablé de mi propuesta de matrimonio a la tía Julia no fue Javier sino mi prima Nancy”*.(Vargas Llosa: 2004, 327).

De la misma manera, encontramos en su obra memorial *El pez en el agua*² que su prima Nancy se convierte en su cómplice de su relación amorosa ocultada con la tía Julia: *“Mi prima Nancy, a quien convertí también en cómplice. (...) A los dos o tres días me anunció que una compañera suya tenía una quinta de departamentos (...) Costaba seiscientos soles”*.

Estos detalles y otros que nos brinda el autor podríamos decir que, sirven como una muestra para convencernos que instauró un pacto, para mostrarnos que se trata de él mismo, y que las cosas que se cuentan en *“La tía Julia y el escribidor”* son acontecimientos que le ocurrieron de verdad.

A modo de ejemplo, los siete empleos que ocupa Marito Varguitas en la obra como redactor de noticias, y revisa los nombres en las tumbas de los

¹Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. op. cit., p.58.

² Vargas Llosa, M., (1993) *El pez en el agua*. op. cit., p.329.

cementerios entre otros, son los mismos, que ocupaba Mario Vargas Llosa en la realidad, en la Lima de los años cincuenta cuando tenía dieciocho años, prueba de que el autor se identifica con el narrador, para comprobarlo retomamos su confesión a Ricardo Cano Gaviria¹ a propósito del mencionado asunto: “[...]Oviedo nos cuenta que en un momento dado, allá en el Perú, llegaste a tener siete empleos, entre ellos el de administrador o algo así nada menos que de un cementerio” .

Llegando a este punto quisiéramos también mencionar la anécdota que surgió después de la publicación de *La tía Julia y el escribidor* en 1977. Mario Vargas Llosa recibió quejas por parte de la Julia Urquidi Illanes, de su padre y de Ramón Salmon “Pedro Camacho” de la obra ya que, según María Eugenia Mudrovcic², Julia Urquidi se sintió violada en su intimidad lo que le hizo publicar poco después de *Lo que Varguitas no dijo* (1983)³ como una respuesta a su obra “*La tía Julia y el escribidor*”.

Hasta aquí podemos ver en cierto sentido, que el autor y el narrador -Mario Vargas Llosa y Marito Varguitas- se confunden por tener una misma identidad, lo que nos confirma la credibilidad de los capítulos impares, que responden tanto a los requisitos de un género autobiográfico, según la teoría de Philippe Lejeune y que coinciden con todos los elementos de la propia vida del autor. Todo parece imponerse a nosotros como una autobiografía o mucho más como catalogó la obra José Miguel Oviedo⁴: “*un autorretrato en clave*”.

Por consiguiente, después de la lectura de la obra y las confesiones del autor podríamos afirmar la veracidad y verosimilitud de estos episodios, que nos obligan en cierta manera a considerarlos como autobiográficos y así, podríamos

¹Cano Gaviria, R., (1977) *El buitre y el ave Fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Anagrama: Barcelona, p. 42.

² Mudrovcic, E. M., (1996) *La tía Julia y el escribidor: Algunas lecciones prácticas en tomo a la estética de lo huachafo*. Inti: Revista de literatura hispánica: N°.43, Article10.[En línea]: https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Mjb3WMrmF8fcUfa_gcqH#q=La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escribidor:+Algunas+lecciones+pr%C3%A1cticas+en+tomo+a+la+est%C3%A9tica+de+lo+huachafo .

³ Urquidi Illanes, J., (1983) *Lo que Varguitas no dijo*. Khana Cruz: Bolivia.

⁴ Armas Marcelo, J., que cita a Oviedo, (2002) *Vargas Llosa. El vicio d escribir*. Santillana: Madrid, p.316.

decir que “*La tía Julia y el escribidor*” es una obra generalmente representada más por su sustento autobiográfico, un rasgo frecuente en un autor¹ que considera que: “*uno no puede escribir sino en función de una experiencia personal*”.

Así pues, podríamos decir que a través de los capítulos autobiográficos que responden a las pautas de su escritura, el autor nos dio el acceso a la índole literaria. Mientras que, lo paraliterario se identifica en los capítulos radiofónicos del escritor- narrador Pedro Camacho que daremos a conocer.

1.2. Radioteatros - paraliteratura

Nuestro interés en este apartado es perfilar los rasgos expuestos en el primer capítulo sobre las características fundamentales del radioteatro y averiguar si han cumplido con las pautas de una escritura paraliteraria. Conviene recordar que, el radioteatro, la radionovela, el folletín, la novela rosa, y la novela policiaca son un tipo de escritura que se engloba dentro de los géneros paraliterarios o subliterarios, que se caracterizan por ser una literatura de consumo cuyo objetivo supremo, es satisfacer las aspiraciones del público.

De hecho, al remitirnos al estudio de los radioteatros de la obra, la primera característica que podríamos resaltar es el abuso y la exageración en el uso de los adjetivos como en los siguientes fragmentos:

Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas², cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros [...] (Vargas Llosa: 2004, 33).

Era la noche chalada, húmeda y oscura como boca de lobo, el sargento Lituma se subió las solapas del capote, se frotó las manos y se dispuso a cumplir con su deber”.(Vargas Llosa: 2004,81).

Pesadilla persistente de la que extraía nuevas fuerzas, odio fresco para perseverar en ese combate que algunos consideraban estrambótico, otros repelente y, los demás, comercial. (Vargas Llosa: 2004, 176).

¹ Harss, L., op.cit., p. 433.

² El subrayado es nuestro.

Con lucidez y voluntad notables para sus años, extirpó de sí todo sentimentalismo, con criterio glacial, estadístico, científico (Vargas Llosa: 2004, 197-180).

Tacaño, estúpido, maniático, asqueroso, loco, ratonero". (Vargas Llosa: 2004, 192).

La tragedia de Lucho Abril Marroquín, joven propagandista médico al que todo auguraba un futuro promisor, comenzó una soleada mañana de verano[...] estaba casado con una muchacha de piel blanca y apellido francés, y su sangre joven y su corazón enamorado [...] era un poco más de mediodía. Su flamante Volkswagen [...] lo esperaba, parqueando bajo un frondoso eucalipto de la plaza [...]" (Vargas Llosa: 2004, 217).

La utilización y el abuso de los adjetivos tópicos revelan tanto la falta de originalidad, creatividad y sinceridad en estos radioteatros. La tendencia a utilizar un lenguaje lleno de adjetivos tópicos de clichés, de repeticiones, que tiene el objetivo de seducir y atraer la atención del lector, representan los rasgos de la escritura la paraliteratura o literatura de masas como lo demuestra Daniel Couégnas¹.

Otro elemento que nos hace considerar los radioteatros de la obra como tal, es la utilización de interrogaciones según la teoría de María Díez Borque², y que incluso están presentes en los nueve radioteatros. En cierta manera, estas interrogaciones son intencionadas, para conseguir un efecto en el lector; atraer y mantener su curiosidad y su atención como arguye Michel Boyer³. “

Así que, cada radioteatro relata historias cuyo desenlace desconocemos, “final truncado” por ser en cada vez cortadas por interrogaciones, como en el caso del primer radioteatro en el que recurre la utilización de las interrogaciones retóricas y el final truncado, mencionamos el ejemplo siguiente:

¹ Couégnas, D., op., cit, p. 18. “Se caracteriza por su pobreza de invención formal, por su repetición, y además por su refundición, los estereotipos narrativos y los excesos caricaturizados». Traducción nuestra.

² Díez Borque, I.J., op, cit, p.61.

³ Boyer, A.M., op., cit, p.7. “Estos libros pueden considerarse como simples puentes que conducen a la literatura, la verdadera, grande para satisfacer un apetito de lectura, con el fin de alcanzar la mayor audiencia.” Traducción propia.

¿Abandonaría el Pelirrojo esa misma tarde a su temeraria esposa? ¿Lo habría hecho ya? ¿o callaría y, dando una indiscernible prueba de nobleza o estupidez, seguiría con esa niña fraudulenta que tanto había perseguido? ¿Estallaría el escándalo o un pudoroso velo de disimulación y orgullo pisoteado ocultaría para siempre esa tragedia de San Isidro?(Vargas Llosa: 2004, 58).

Sin embargo, todos se terminan con las mismas interrogaciones retóricas y todos siguen la misma estructura del desenlace desde el primer radioteatro hasta el último:

¿Era el diablo quien se los llevaba? ¿Era el infierno el epílogo de sus amores? ¿O era Dios, que, compadecido de su azaroso padecer, los subía a los cielos? ¿ Había terminado o tendría una continuación ultraterrena esta historia de sangre, canto, misticismo y fuego”(Vargas Llosa:2004,418).

Estas interrogaciones son procedimientos que se utilizan en la paraliteratura con el fin de, suscitar el interés del lector para seguir escuchando cada vez los radioteatros, esperando siempre su desenlace. Estas historias inconclusas nos hacen pensar en los cuentos fantásticos de Sherazade que contaba al rey Shahriar, en los que contaba historias fascinantes para atraer su atención y justo cuando la historia llega a su final “clímax” Sherazade cree un suspenso terminando con la historia, con el fin de sobrevivir y que el rey no la mate para conocer el desenlace de la historia.

Otra característica importante que clasifica estos nueve radioteatros como pertenecientes a la subliteratura, es su tendencia a la repetición. Ya que, a lo largo de los nueve radioteatros encontramos un montón de palabras que se repiten. Así por ejemplo, “*Capítulo II*”, que relata la historia del doctor de Quinteros, se repite ocho veces el verbo “decir”. En el mismo capítulo aparece por lo menos diez veces la forma “pensó”, dos veces “pensando” y “pensaba”, y una vez “pensar”. En el “*Capítulo IV*”, que cuenta la historia del sargento Lituma y el negro calato, encontramos nada menos que treinta y siete voces la forma “dijo” y once otras formas verbales de “decir”, al mismo tiempo que veinte y cuatro veces la forma “pensar”, dos veces la forma “pensaba”, una vez por lo menos la forma “pensando”.

Los nueve radioteatros están marcados por la abundancia de los deícticos¹, nos llama la atención el frecuente empleo del demostrativo allí lo encontramos más de tres veces en una página:

Allí se podían aprender, por ejemplo, los ejercicios que -hacen de los dedos unos inteligentes [...]. **Allí** se descubría cómo, con paciencia artesanal, cualquier alambre es capaz de reemplazar con ventaja a la más barroca llave en la apertura de puertas, [...]. **Allí** se enseñaba a arrancar prendas al escape, a pie o en bicicleta, a escalar muros [...]" (Vargas, 1977: 316).

Estaba **allí**, en la primera fila, un afamado astrólogo, el profesor (¿Ezequiel?)[...] **allí** también, de punta en blanco, un clavel rojo en el ojal [...] encerrada **allí** por sus padres para librarla de su incestuoso amor. (Vargas, 415).

Lo arriba expuesto evidencia que, los capítulos pares de la obra cumplen con las características de un radioteatro. Podríamos decir que, las narraciones radiofónicas son portadoras de modalidades subliterarias, propias de esta escritura que se singulariza por su tendencia a la repetición, a su pobreza estilística, que carece de creatividad y de novedad, sino que pretende solamente satisfacer las aspiraciones del gran público con fines comerciales.

Por supuesto, el objetivo de nuestro trabajo es triple, además del intento de aplicar las teorías de la autobiografía y del radioteatro a la obra de estudio, el núcleo de nuestro trabajo reside en demostrar que estas dos partes que estructuran "*La tía Julia y el escribidor*" que en el inicio de la lectura nos han parecido dos mundos totalmente separados, son la cara de la misma moneda por tener nexos, parentescos, esbozos que las entretengan para que la novela no se corte en dos partes separadas.

¹ Elementos lingüísticos que se refieren al contexto de la enunciación.

1.3. Permeabilidad genérica

“*La tía Julia y el escribidor*” es una obra que se divide en dos partes; los capítulos impares pertenecientes a Marito Varguitas nos ofrecen un relato autobiográfico y, los capítulos pares, los radioteatros relatados por el boliviano Pedro Camacho. La novela alterna estos dos niveles narrativos “los autobiográficos” y “los radiofónicos” que estructuran la obra. Dado que, aparentemente aparecen como dos partes desenlazadas, independientes pero, una vez la obra finalizada resulta ser una totalidad artística coherente y unida.

El autor para unir los relatos autobiográficos con el resto de la obra establece un deslumbrante juego narrativo para intercalar, estos episodios de su vida con las nueve narraciones radiofónicas, y es aquí donde se encuentra el verdadero obstáculo de nuestro trabajo.

Mario Vargas Llosa para convertir el caos en cosmos en un todo ordenado y armónico podríamos decir que se vale de referencias, de indicaciones, ya que al avance de la lectura hemos encontrado signos significativos que demuestran que esta doble historia, este paralelismo, este juego dual, este salto de lo autobiográfico a lo radiofónico es como un desorden ordenado de su creador Mario Vargas Llosa que ha estado consciente de la elaboración estructural de la obra que ha sido fija y sapiente que alberga tanto los relatos de Marito y de Pedro Camacho.

La unión de estas dos partes tiene un objetivo fundamental en los planes de Mario Vargas Llosa como confiesa a José Miguel Oviedo¹: “*mi intención era contar esta historia simultáneamente en dos niveles y mostrar cómo estos niveles [...] están visceralmente comunicados*”.

El autor para la fusión de estos dos niveles utilizó procedimientos que colaboran en la construcción de una sola obra literaria. De hecho, el elemento fundamental que sirve de enlace entre lo literario y lo paraliterario podríamos decir que es Pedro Camacho, el guionista de radioteatros, la figura central que

¹ Oviedo, J. M., (1977) *Conversación con Mario Vargas Llosa sobre Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*, Revista Vuelta (México), [En línea], https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hxj2WN2cA4KdadTPkyg#q=vida+y+milagros+de+pedro+camacho. op.cit .,

forma un punto de referencia y de contacto entre los dos mundos, que estructuran la obra; lo literario y lo paraliterario, lo verídico y lo imaginario.

La primera prueba de interacción entre el mundo literario y lo paraliterario encontraría su principal eslabón en la aparición del escritor de los radioteatros en la vida de Marito. En primer momento como un reclutado en Radio central por los mismos dueños “los Genaros” de la Radio Panamericana en la que trabaja Marito como director de informaciones:

En la puerta de Radio Central encontré a Genaro hijo, eufórico. Me arrastró del brazo hasta la Bransa: “tengo que contarte algo fantástico”. Había estado unos días en la Paz, por cuestiones de negocios, y allí visto en acción a este hombre plural: Pedro Camacho [...] Genaro hijo era eso que entonces comenzaba a llamarse un empresario progresista [...] convenció a Pedro Camacho que se viniera al Perú, como exclusividad de Radio.(Vargas Llosa:2004, 22).

Y luego, Marito sorprendido de su capacidad de hierro, de esta aptitud para producir, mañana y tarde, tarde y noche tormentosas historias parecen darle entusiasmo, a tal punto que el propio Varguitas acaba viendo en él el verdadero escritor, por lo menos en lo que tiene de pasión y de dedicación a su oficio. De hecho, este personaje provoca en el narrador autodiegético sentimientos de admiración: “*tres cosas me fascinaban en Pedro Camacho: lo que decía, la austeridad de su vida enteramente consagrada a una obsesión y su capacidad de trabajo*” (Vargas Llosa: 2004,164).

En otro fragmento notamos la intromisión de Pedro Camacho en la vida sentimental de Marito: “*En el tembleque ascensor, mientras subía a mi altillo, sentí como otras veces, unos inexplicables deseos de contarle mis miserias a Pedro Camacho*”.(Vargas Llosa: 2004, 290).

Además de esta correlación, quizás la manera más eficaz que utilizó Mario Vargas Llosa para borrar los límites entre el relato autobiográfico y el radiofónico sería la asistencia de Marito a la grabación de algunos de sus programas, éste curioso para descubrir el secreto del trabajo de Pedro Camacho asintió resignándose:

Muy bien. Venga mañana, al de las tres. Pero no se podrá repetir, lo siento mucho. No me gusta que los actores se distraigan, cualquier presencia los turba, se me escurren y adiós trabajos con la catarsis. La grabación de un episodio es una misa, mi amigo.(Vargas Llosa: 2004, 128).

Además de la asistencia de Marito a la grabación del primer radioteatro de la obra de don Alberto de Quinteros como confiesa el narrador autodiegético :

En realidad, era algo más solemne. Entre todas las misas que recordada (hacía años que no iba a la iglesia) nunca vi una ceremonia tan sentida, un rito tan vivido, como esa grabación del capítulo décimo séptimo de las venturas y desventuras de don Alberto de Quinteros, a la que fue admitido [...] que respondía al nombre de estudio de grabación número uno de Radio Central (Vargas Llosa: 2004, 128).

Podríamos decir que representa el eje de la obra por penetrar Marito en el mundo paraliterario del narrador ficticio Pedro Camacho, principal nexo entre los dos niveles narrativos de la obra, permitiendo que la construcción de los hechos narrados en los dos mundos “lo autobiográfico” y “lo radiofónico” se interactúen mutuamente cobren vida y se hagan más coherentes y yuxtapuestos.

Además, existen otros puntos de referencia, que sirven como alusiones a las historias de los radioteatros de Pedro Camacho, que son valorizadas por algunos personajes del mundo real de Marito, tal ha sido el caso de la tía Julia que comenta el contenido de los radioteatros del narrador heterodiegético Pedro Camacho, en una conversación con Marito le informa que:

En el radioteatro de las tres, un muchacho de San Isidro, buenmosísimo y gran corredor de tabla hawaiana, tenía relaciones nada menos que con su hermana, a la que, horror de horrores, había dejado embarazada.

-¿desde cuándo oyes radioteatros?- le pregunté.-Me ha contagiado de mi hermana- me repuso-.

La verdad es que éstos de Radio Central son fantásticos, unos dramones que parten el alma.(Vargas Llosa: 2004, 118).

Efectivamente, a través de este ejemplo hemos averiguado que el muchacho de San Isidro como aparece en el fragmento, hace referencia al primer radioteatro (capítulo II) Richard que tenía relaciones incestuosas con su hermana Elianita.

Incluso, intervienen otros personajes radiofónicos que son los colaboradores del escritor Pedro Camacho que nos informan sobre detalles de los radioteatros que ignoramos. Tal ha sido el caso de la mezcla de los personajes ficticios del escritor Pedro Camacho, cuando todo se entremezcla en su intrincada cabeza, o sea cuando perdió el control de sus personajes, éstos empezaron como hemos señalado a cambiar de nombre y saltaban de un radioteatro a otro. Sus colaboradores pasan a integrarse al universo de Marito, éstos que hemos calificado en el apartado de los personajes como episódicos, agotados de la confusión que acaba de producir su creador intervienen en la parte autobiográfica informándonos que:

Los radioteatros, joven-murmuró Josefina Sánchez, como si comiera un sacrilegio-. Se están volviendo cada vez más raros.[...] Hipólito Lituma siempre fue un sargento, terror del crimen en el Callao, en el radioteatros de las diez-dijo, con la voz demudada, Luciano Pando. Pero hace tres días resultaba ser el nombre del juez de las cuatro. Y el juez se llamaba Pedro Barreda. Por ejemplo.

-Y ahora don Pedro Barreda había de cazar ratas, porque se comieron a su hijita-se le llenaron los ojos de lágrimas a Josefina Sánchez-. Y a quien se comieron fue la de don Federico Téllez Unzátegui.(Vargas Llosa: 2004, 292-293).

En conexión también con los nexos anteriores, destacamos otro hilo importante a través del cual Mario Vargas Llosa nos presenta de manera cabal cómo las narraciones de Pedro Camacho impregnan al universo literario de Marito o sea como penetra la paraliteratura en la literatura. A saber, el propio Pedro Camacho pide implícitamente a Varguitas que le ayude sobre el contenido de sus radioteatros sobre “su propia creación” pidiéndole en cierta manera consejos debido a la perturbación mental que acaba de padecer:

-En la pensión de La tapada suceden cosas interesantes- me dijo, [...].Hay un joven que llora en las noches de luna.[...] ¿no podía tratarse de un muchacho que lloraba penas de amor?.[...] sólo saqué en claro que alguien, desde hacía muchas noches, lloraba, en un rincón de la pensión y que los inquilinos de La Tapada se quejaban.(Vargas Llosa: 2004,243-244).

-Esto es un volcán de ideas, por supuesto-afirmó-.Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezclo, se mezclan.

Cuando me doy cuenta, es tarde. Hay que hacer malabares para volverlos adonde corresponde, para explicar sus mudanzas. Una brújula que confunde el norte con el sur puede ser grave, grave.(Vargas Llosa: 2004, 301).

Así, podríamos decir merced a una serie de indicaciones por parte de Mario Vargas Llosa hemos obtenido algunos indicios sobre el desarrollo de los radioteatros de Pedro Camacho presentes en capítulos de Marito. Por otro lado, quisiéramos insistir en la importancia que tienen los relatos radiofónicos para el conjunto de la obra, por contener justamente algunos episodios de los capítulos autobiográficos las mismas características del mundo folletinesco de los relatos de Pedro Camacho.

Esto debido a la carga sentimental y melodramática de algunos episodios de los capítulos autobiográficos y que se los puede asimilar al universo creado en las narraciones radiofónicas como la romántica fuga de la pareja, las amenazas del padre, los lamentos de las tías y los llantos de la madre de Varguitas.

Las narraciones radiofónicas podríamos considerarlas como el núcleo estructural de la novela precisamente, a través de una serie de refracciones como aparece en los estudios de Michel Moner y Jacques Soubeyroux¹, los que dan elementos básicos a la historia de Varguitas y la tía Julia, que les conducen a un modelo que tenga en cierta manera el mismo tono melodramático de los radioteatros, un muchacho menor de edad, que quiere casarse con una mujer divorciada y mucho mayor que él, una mujer atractiva, el muchacho cae en la trampa de la seducción casi semejante a las historias de Pedro Camacho.

A partir de estas interacciones entre los relatos autobiográficos de Marito y las narraciones radiofónicas de Pedro Camacho queda evidente considerar que, estas ambas partes se intercalan, se entrecruzan, se entretejen y se complementan, son yuxtapuestas puesto que, representan *el reverso y el anverso* de una sola obra intitulada “*La tía Julia y el escribidor*” como confiesa Mario Vargas Llosa en la entrevista con José Miguel Oviedo: “*Intercalar esas dos historias era un poco*

¹Moner, M., (1983) *Les avatars de la première personne le moi balbutiant de « La tía Julia y el escribidor »*. Ibérie Recherche. Université de Toulouse -le-Mirail : France ., Y de Soubeyroux, J., (1983). Littérature et paralittérature dans « La tía Julia y el escribidor ». C.E.R.S.N°4. Montpellier.

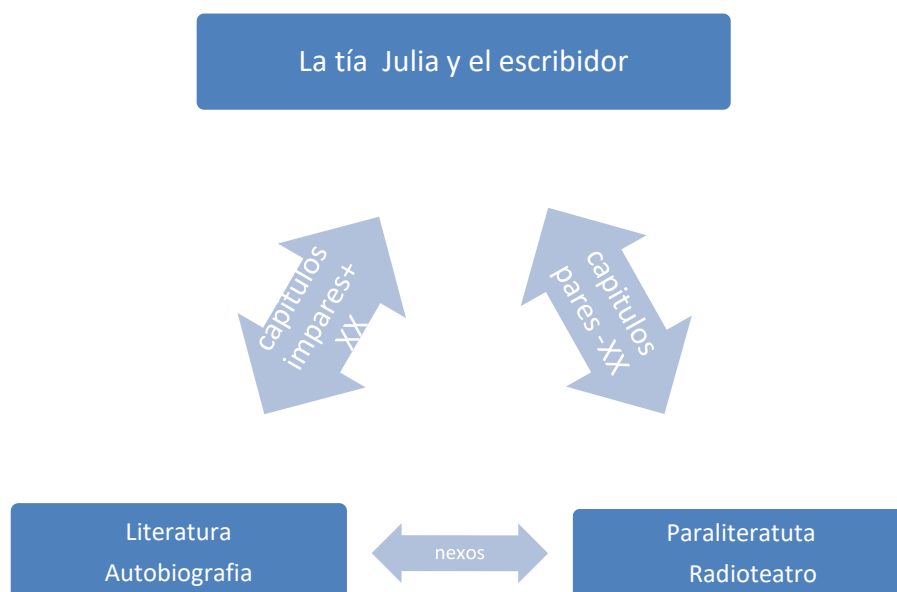
*como presentar el reverso y el anverso de una realidad, una parte objetiva y una parte subjetiva, una cara verídica y otra inventada*¹”.

Frente a la opinión sostenida por nuestro autor, y a través de lo que hemos encontrado como nexos entre las dos partes de la obra “lo literario y lo paraliterario” podríamos decir que ambas narraciones a pesar de tener dos historias diferentes, constituyen dos partes íntimamente inseparadas y estrechamente ligadas, por tener relaciones internas entre sí, de manera que, los cuentos radiofónicos nunca hubieran podido formar una parte independiente, sin la presencia de los relatos autobiográficos, que representan el nido de su explicación, ya que, sin su presencia nunca habiéramos podido prestar la atención sobre esta confusión como sostiene De la Fuente González Miguel: “*ambos componentes constituyen una única obra, y no por mera yuxtaposición, ya que mantienen interesantes relaciones entre sí [...]*”² ejemplificamos con el gráfico siguiente:

¹ Oviedo, J. M., (1977) *Conversación con Mario Vargas Llosa sobre Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*, Revista Vuelta (México), [En línea], https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hxj2WN2cA4KdadTPkyg#q=vida+y+milagros+de+pedro+camacho . op.cit.,

² De la Fuente González, M. Á., op.cit., p.110.

Gráfico n° 1: imbricación genérica.



Hasta aquí podemos decir que nuestra obra adopta un modelo híbrido entre lo literario y lo subliterario, que han terminado por imbricarse, experimentando cruces, que hacen que surgiera cierta intertextualidad. Es decir relación entre lo autobiográfico y lo radioteatro en una sola obra. Mario Vargas Llosa en su novela ha cruzado las fronteras de lo real y lo ficticio y ha sugerido, por lo tanto, la hibridación entre las dos partes a través de la combinación de datos autobiográficos verídicos “reales” y narraciones radiofónicas inventadas “ficticias”.

“*La tía Julia y el escritor*” nos permite bosquejar otras novedades, tal como la incorporación de modelos paraliterarios “el radioteatro” que responde a la finalidad de parodiar y criticar esta literatura de masas, que carece de valor estético, lo que intentaremos perfilar a continuación.

2. La parodia, método de creación

La parodia ha nacido de la rapsodia, es por lo tanto una rapsodia invertida cuyo primer representante es Hegemon de Tasos, que fue según Aristoteles y Genette el primero en introducir la parodia en *Gigantomaqui* como afirma el teórico en Palimpsestes¹: “*Hegemon de Thasos, déja cité, le seul auquel il rapporte explicitement le genre genre qu’il baptise parodia*”.

Cuando se habla de parodia, se hace referencia a la imitación burlesca, que caricaturiza con humor un personaje, obras de arte, conductas sociales para expresar opinión generalmente transgresora sobre el acontecimiento parodiado como aclara Helena Beristáin². De hecho, la mutua relación o el vínculo entre la literatura y la paraliteratura en la obra del corpus respondería a la intención paródica de su autor, que incorpora el radioteatro en su obra como elemento perteneciente a la infraliteratura con la intención de parodiar este tipo de escritura criticando a sus consumidores.

Mario Vargas Llosa se dio cuenta que la gente era loca por los radioteatros, como lo hace Miguel de Cervantes con los libros de caballería, y si escribió el Quijote era para parodiar estos libros. Vargas Llosa siempre ha demostrado su pasión, su entusiasmo por la novela de caballería en particular por “*Tirant le blanc*” de Johanot Martorell y por el “*Quijote de la Mancha*”.

El narrador Pedro Camacho –creación del autor- que vive en, por y para escribir radioteatros, es el personaje parodiado de estos relatos radiofónicos, que nos remite al antecedente literario de Alonso Quijano, en El Quijote. De cierta manera, diríamos que Mario Vargas Llosa juega con este referente, reemplazando los libros de caballería del Quijote por los “*chuchonales*”³ radioteatros de su narrador. Pero el objetivo diríamos que es lo mismo; ambas novelas ponen especial énfasis en la parodia como terapia para el mal de las lecturas fáciles (radiofónicas o escritas), para llamar la atención a la gente sobre lo nocivo que puede ser esta variedad de literatura.

¹ Genette, G., (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré* . op. cit., p.21.

² Beristáin, H., op.,cit, p.391.

³ Diccionario academia mayor de la lengua quechua. op., cit, p. 66. “*montón- gran cantidad de cosas*”.

El paralelismo se da en el aspecto de la locura, Alonso Quijano enloquece de tanto leer libros de caballería, mientras que Pedro Camacho se encontró en un manicomio por ser su vida una exacerbación, una obsesión de producción radioteatral. Mario Vargas Llosa se sirve de la historia del Quijote para parodiar la escritura inconsciente de Pedro Camacho, que llegó a la situación de que sus radioteatros se decaigan sin que él se diera cuenta hasta llegar al punto en que todo se mezcla en su intrincada cabeza, hasta llegar a autodestruirse a sí mismo a causa de esta obsesión delirante de los radioteatros como confiesa a Marito:

Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezclo, se mezclan. Cuando me doy cuenta, es tarde. Hay que hacer malabares para volverlos adonde corresponde, para explicar sus mudanzas.(Vargas Llosa: 2004,301).

La imagen del Quijote de la Mancha encuentra su huella en la figura de Pedro Camacho “el caballero andante” que de Bolivia se trasladó a Lima sin familia, ni siquiera los bolivianos nativos oyeron hablar de él. Sus hazañas son los radioteatros que le dieron una fama en todo el Perú, así es que al final, había olvidado que escribía radionovelas, tanto como el Quijote olvidó sus andanzas y la caballería. Pedro Camacho da en creerse artista del mismo modo que el Quijote por ser un caballero andante:

Una de las mañanas en que yo lo recogía, de paso al Bransa, para tomar un café juntos, encontré pegado en la ventana de su cubículo un cartel con esta inscripción escrita en letras toscas: “No se reciben periodistas ni se conceden autógrafos. ¡El artista trabaja! ¡Respetadlo!”.(Vargas Llosa: 2004, 121).

Así podríamos decir que la dimensión paródica en “*La tía Julia y el escribidor*” encuentra su punto de partida en la figura de Pedro Camacho, en su escritura irracional en la que reina el caos, y la falta de creatividad artística. Su objetivo supremo consiste en, asegurar la fecundidad de su producción que nunca está sometida a la corrección, por considerarla perfecta, nada más nacer, un trabajo que de cierta manera lo esclaviza, lo ensimisma y lo entromete en su soledad castrante. Un tipo entregado a producir radioteatros para satisfacer el gran número de oyentes como le describe Marito:

Escribía con los dos dedos, muy rápido. Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fantásticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pensando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban. ¿Cómo era posible que, a esa velocidad con que caían sus deditos sobre las teclas, estuviera nueve, diez horas al día, inventando las situaciones, las anécdotas, los diálogos, de varias historias? Y, sin embargo, era posible: los libretos salían de esa cabecita tenaz y de esas manos infatigables, uno tras otro, a la medida adecuada, como sartos de salchichas de una máquina. Una vez terminado el capítulo, no lo corregía ni siquiera leía; lo entregaba a la secretaria para que sacara copias y procedía, sin solución de continuidad, a fabricar el siguiente.(Vargas Llosa:2004,166-167).

Por lo tanto, la parodia conforme a la teoría de Bajtín¹ es una forma de carnaval literario, que sirve como un arma para criticar y ridiculizar utilizando la risa como medio de comunicación. Mario Vargas Llosa ridiculiza tanto la escritura delirante de Pedro Camacho como su tipología carnalesca que se percibe en su vestuario, su personalidad y hasta en su lugar de trabajo, lo que se muestra en la etopeya siguiente:

Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y nos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo. Vestía de negro, un terno que se advertía máculas, pero, al mismo tiempo, en su manera de llevar esas prendas había algo en él de atildad y de compuesto, de rígido, como en esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas almidonadas, en sus chisteras tan justas. Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta años, y lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de los espontáneos y natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere”. (Vargas Llosa: 2004, 28-29).

Mientras que, su oficinita de trabajo como la descripción de Marito daba la impresión de ser celda sucia y a punto de descalabrarse:

Las gradas en que subimos al cuarto de Pedro Camacho se mecían bajo nuestro peso, y se levantaban unas nubecillas que hacían estornudar a la tía Julia. Una costra de polvo lo recubría

¹ Bajtín, M., (1981) *De la cultura popular en la Edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*. op. cit., p.334.

todo, paredes y suelos, y era evidente que la casa no había sido barrida ni trapeada jamás. El cuarto de Pedro Camacho parecía una celda”. (Vargas Llosa: 2004, 170).

Si el Quijote se vale de un caballero, un escudero y una lanza para aparentar ser un caballero auténtico, Pedro Camacho ostenta atavíos para disfrazarse al escribir los radioteatros, que le permiten transformarse en un médico; tal fue el caso del personaje el doctor Alberto de Quinteros, en juez, Pedro de Barreda del tercer radioteatro y todos los personajes centrales. En una conversación Pedro Camacho le revela a Marito del secreto de su éxito:

-Estos disfraces se los consigue en función de los personajes o inventa los personajes a partir de disfraces que ya tiene?-le pregunté, por decir algo, todavía sin salir del asombro.
Me miró como un recién nacido:
-Se nota que es usted muy joven-me respondió con suavidad-.
¿No sabe acaso que lo primero es siempre el verbo?.(Vargas Llosa: 2004, 173).

A partir de estas aclaraciones queda bastante claro que Mario Vargas Llosa para atribuir a *“La tía Julia y el escribidor”* la dimensión paródica no se limita solamente a la figura de Pedro Camacho y a sus personajes, sino a su propia creación, la parodia se opera en el proceso de enajenación de Pedro Camacho, que encuentra su eco y que se proyecta en sus radioteatros como sostiene Mao Pin¹: *“Los radioteatros reflejan al mismo tiempo el proceso de locura en que Pedro Camacho va cayendo”*.

Estos radioteatros sintetizan la locura de Pedro Camacho, que conducen a arruinarse a sí mismo, una locura que nos hace pensar en las semejanzas que existe entre la locura del personaje de Mario Vargas Llosa con el caballero andante Don Quijote de la Mancha de Cervantes; uno por su gran pasión por la lectura de libros de caballería y otro por su obsesión en producir radioteatros.

¹ Pin, M., (2010) *La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa: La tía Julia y el escribidor y el hablador*. Madrid, pp. 210-211 [En línea] https://www.google.dz/search?scient=psy-ab&site=&source=hp&q=la+parodia+en+la+narrativa+de+mario+vargas+llosa&oq=la+parodia+en+la+narrativa+de+mario+vargas+llosa&gs_l=hp.3...2181.24261.0.25200.44.42.0.0.0.830.7054.3-7j7j1j1.16.0...0...1.1.64.psy-ab...29.15.6255...0j0i22i30k1j0i19k1j0i22i30i19k1j33i21k1j33i160k1.UWKRSz3nAys&pbx=1&ba v=on.2.or.&biw=1280&bih=659&dpr=1&ech=1&psi=XvA1Wf_gKMrxUqOar5gN.14967072073 92.7&ei=XvA1Wf_gKMrxUqOar5gN&emsg=NCSR&noj=1 .

En efecto, resulta indispensable tomar en consideración la dimensión paródica en la obra ya que la presencia de la parodia nos deja contemplar un panorama muy significativo, Camacho es una parodia del exagerado hábito de radiar, y efectivamente sus narraciones, son productos inevitables de esta parodia de un personaje que explica a Marito que “*no lee para que no le influyan el estilo*” considerado por Marito como “*un intelectual entre comillas*”.(Vargas Llosa:2004,174).

De cierto modo, podríamos decir que la intención de Mario Vargas Llosa ha sido parodiar la sociedad limeña de aquel entonces antes del advenimiento de la televisión en el Perú, cuando adquirieron popularidad las radioemisoras afianzadas por la burguesía, que no controlaba la calidad artística de este producto de la infraliteratura, del que pretendieron conseguir la maximización de productividad aplastante de la llamada cultura de masas, que gozaba de mayor prestigio y audiencia en la década de los 50 y 60 en el Perú.

No se trata solamente de que haya parodiado este producto de la cultura popular en el Perú, sino parecería que se estuviera parodiando describiendo a todo el universo latinoamericano que conoció un crecimiento a gran escala de la radiodifusión a corte comercial, que tuvo mayor repercusión en toda América Latina, en aquel entonces conforme con lo que arguye el autor en una entrevista con su traductor Albert Bensoussan¹:

Oui-oui, dis-nous l'origine de ce roman à succès, qui a reçu le prix du « Meilleur livre étranger » à sa parution en France.
MVL:Je l'ai écrit avec des souvenirs d'une époque où les romans-feuilletons écrits pour la radio étaient énormément populaires, partout en Amérique Latine. Je ne sais pas si en Europe les romans-feuilletons pour la radio ont eu un succès

¹ Bensoussan, A., (2012). *Mario Vargas Llosa prix Nobel "pour sa cartographie des structures du pouvoir et ses images aiguës de la résistance de l'individu, de sa révolte, de son échec*. Causerie entre Mario Vargas Llosa et Albert Bensoussan. En . Une Saison de Nobel. [En línea]: http://www.unesaissondenobel.com/auteurs/auteurs%20FR/llosa_conf.html . “Sí- sí indique el origen de esta exitosa novela que recibió el premio “el mejor libro extranjero” en su lanzamiento en Francia. MVL: la escribí con el recuerdo de una época en novelas por entregas para la radio fueron enormemente populares en toda América Latina. No sé si en Europa las telenovelas por la radio tuvieron tanto éxito. En Lima, me recuerdo cuando yo era muy joven, su audiencia era muy popular. Yo estaba trabajando al mismo tiempo que estudiaba en la universidad, en una estación de radio”. Traducción nuestra.

pareil. A Lima, je me souviens quand j'étais très jeune, leur audience était très populaire. Je travaillais en même temps que j'étudiais à l'université, à une station de radio [...].

Así podríamos decir que el pseudo-radionovelistista Pedro Camacho, no es otra cosa que una parodia del escritor de profesionales que se servían de la literatura como adorno o pretexto para fines comerciales, de esta cacografía, huachafería¹ que “*tiende a satisfacer al lector, no dejarlo en guerra consigo mismo como bien lo hace la literatura*” como aclara Umberto Eco².

De hecho, Pedro Camacho el artista “*el hombre plural*” “*el galán de todos*” (Vargas Llosa, 2004: 22) se destrona y se vuelve un bufón, mientras que Marito que representa la literatura consigue con el proceso de entronización, llegó a ser un escritor un premio Nobel de literatura. Mario Vargas Llosa nos refrenda su intencionalidad paródica, por la incorporación de un modelo paraliterario, sobre el que se ejercita la función paródica, que pasaría por formar parte de lo literario, sin que “*La tía Julia y el escritor*” deje de ser por ello una obra de arte como afirma González Boixo, José Carlos³:

[...] ésta su intención al utilizar, nada menos que en la mitad de las páginas de la novela, recursos propios de la subliteratura: analizar el proceso de la creación literaria enfrentando a lo «literario» lo «subliterario», o lo que es lo mismo, experimentando con los recursos propios de la subliteratura, para obtener un resultado contrario, una obra literaria.

¹ La palabra huachafo es un peruanismo relativamente nuevo -su origen se remonta a los años 30 y es invención del periodista Jorge Miota -que se usa para nombrar casos de usurpación, disfracismo arribista o mimetismo advenedizo, citado en Mudrovic Eugenia, M., op., cit, p.127.

² Eco, U., *El superhombre de masas*. op. cit., p.12.

³ González Boixo, J. C., “*De la subliteratura a la literatura: El “Elemento añadido” en La tía Julia y el escritor de M. Vargas Llosa*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p. 142.[en línea] formato pdf:

https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hcz1WJrTEoKF6ydlagD#q=+De+la+subliteratura+a+la+literatura:+El+%E2%80%9CElemento+a%C3%B1adido%E2%80%9D+en+La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escritor+de+M.+Vargas+Llosa

3. Procedimientos estilísticos

3.1. Técnicas narrativas

Las técnicas son aquellos recursos, estrategias narrativas, métodos que los autores utilizan para vitalizar, animar la historia de su obra, con el fin de azuzar el interés narrativo del lector como considera Mario Vargas Llosa¹: “*son esos procedimientos, esos métodos, tácticas, trucos*”.

Mario Vargas Llosa, es uno de los más altos exponentes de la literatura hispanoamericana como sostiene el escritor y crítico José Miguel Oviedo es: “*Sinónimo del actual esplendor de la narrativa latinoamericana*”². Toda su producción literaria es un rompecabezas, un caleidoscopio, una combinación de personas, estilo indirecto, monólogo interior, juego de temporalidad, y además por tener obras indiscutibles. Lo maravilloso de su producción es que, cada obra se caracteriza por una sorprendente y admirable técnica cuidadosamente diseñada, se incorpora a sus novelas una forma siempre innovadora, su obra nos muestra un gran repertorio de técnicas narrativas típicas de la novela contemporánea.

Hay que leerle para permitirse decir como afirma Oviedo³ que “*la técnica narrativa de Mario Vargas llosa es como un árbol, un árbol con ramas cuyo tronco está ausente*”. Es lo que esperamos de un autor que define la técnica narrativa de este modo:

El novelista en cada uno de sus libros –se desnudaría ante los demás. Pero ese hombre que escribe para volcar fuera de sí ciertas experiencias, para resucitar ciertos episodios de su vida o para exorcizar algunos hechos o acontecimientos que lo hirieron (...) se da cuenta en el momento de volcar esas experiencias a través del lenguaje, y en el interior de una técnica, que justamente esas experiencias no pueden pasar de una manera cruda, directa e inmediata a la ficción, a la novela (...). Al pasar por el lenguaje, al ser manipuladas por una técnica, las experiencias mueren. Él debe valerse de toda clase, de trampas, utilizar tácticas, emplear estrategias diferentes, adecuadas cada vez a esa materia con la que trabaje para que esas experiencias

¹ Cano Gaviria, R., op.cit., p.123.

² Oviedo, J. M., (1984) *Imagen de la literatura peruana actual*. Universitaria: Perú, p. 14.

³ *Ibíd.*, p.45.

no mueran al pasar por el lenguaje. (...) Para ello el novelista debe valerse de estratagemas. Estas estratagemas, estas tácticas de que se vale para hacer pasar en la ficción esas experiencias fundamentales de su vida, que provocan en él esa ansiedad, esa urgencia, en otras palabras, su vocación y esa necesidad de expresión, son lo que se llaman los procedimientos o las técnicas de la novela¹”.

“*La tía Julia y el escribidor*” se caracteriza por otro importante esfuerzo innovador, desde el punto de vista técnico, muestra un excelente manejo de diferentes técnicas narrativas, en ella nuestro autor desvela sus propias cartas, ya que descubrimos en ella los arcanos de sus respectivas técnicas literarias o sea los términos intrínsecos de su teoría literaria. Veamos primero qué entiende Mario Vargas Llosa con estas técnicas para luego resaltar los procedimientos utilizados en la obra de estudio.

Las técnicas básicas utilizadas por Mario Vargas Llosa se agrupan en cuatro clases, que él denomina: *los vasos comunicantes* o *la simultaneidad rítmica*, *las cajas chinas*, y *la muda* o *el salto cualitativo* y *el elemento escondido*. La primera de estas técnicas queda definida por el autor²:

Asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos y lugares distintos. Consiste en asociar o en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola unidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias y de esa fusión surge una nueva vivencia que es lo que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida.

La susodicha técnica consiste entonces en, alterar en una unidad narrativa, dos historias diferentes en forma paralela, mezclar episodios, personajes, situaciones, acontecimientos opuestos en una misma unidad narrativa, sin contacto, envueltas en una especie de clima común. Pero que al envolverse en el mismo clima aportan sus propias tensiones, emociones, vivencias con el objetivo de crear una apariencia de vida:

“*La tía Julia y el escribidor*” es una prueba que estamos ante un caso de *vasos comunicantes*, ya que el novelista Vargas Llosa para lograr la alteración de toda

¹ Vargas Llosa, M., (1966) *La novela*. Taurus: Madrid, p.41.

² *Ibíd.*, p. 67.

su obra en un todo cohesivo, mezcló dos historias diferentes; que pese a la variedad de acontecimientos, voz y focalización, tiempo y espacio se enlazan logrando la asociación de su obra en un todo coherente.

Mario Vargas Llosa logra fundir dos historias totalmente opuestas, y hacerlas comunicar entre sí, a fin de que no parezcan separadas. El autor utiliza dos niveles diferentes dentro de la misma novela; la autobiografía y el radioteatro. Esta interrelación entre los dos argumentos de la obra; la historia de Marito y los radioteatros de Camacho se fusionan en una sola obra literaria.

Para ilustrar mejor el punto sobre *los vasos comunicantes* es necesario decir que la primera unidad narrativa de “*La tía Julia y el escribidor*” se sustenta principalmente en siete segmentos¹ o secuencias principales:

- 1/ Presentación de una situación inicial: decisión de un muchacho menor de edad, hijo de una familia burguesa casarse con una mujer pobre, divorciada y mucho mayor que él.
- 2/ Familia del muchacho se opone a la unión.
- 3/ Búsqueda de un alcalde.
- 4/ Búsqueda del padre.
- 5/ Regreso de los recién casados.
- 6/ El hijo ejerce varios trabajos.
- 6/ La mujer regresa al lado de su marido; llevan una vida feliz en el Perú y en distintos países de Europa.
- 7/ Divorcio y nuevo matrimonio del joven con una joven prima suya.

Cada situación de estos segmentos aporta sus propias tensiones y emociones, que se mezclan simultáneamente con otra unidad narrativa -los radioteatros- que ocurren con personajes distintos en tiempo y espacios diferentes. Dos niveles de clases de textos diferentes, que se relacionan en una unidad narrativa, que al fusionarse surge una nueva vivencia entre ambas, lo cual a su vez, prueba que estamos ante un caso de *vasos comunicantes* y no de una mera yuxtaposición de

¹ Greimas, A. J., (1976) *Ensayos de semiótica poética*. Planeta: Barcelona, p. 212.

dos historias que a primera vista parecen separados, se correlacionan para formar la historia total de la novela.

Otra técnica presente en la obra, son las denominadas *cajas chinas* o *muñeca rusa* que es definida por el autor¹: “*caja china, es decir, una estructura en la que una historia principal genera otra u otras historias derivadas*”. Como se sabe en las cajas chinas siempre hay adentro una más pequeña; abrimos, y luego otra caja más pequeña, y se diría que así podría ser hasta el infinito. Consiste en contar una historia “trama” como una sucesión de historias, que al abrir aparecen sus “sub-tramas” o sea una historia principal que genera otra subordinada.

Si *los vasos comunicantes* consisten en multiplicar dos historias dos episodios paralelamente para compararlos, sin que uno de ellos predomine, mientras que, *las cajas chinas* la fábula avanza hacia adentro, puesto que un hilo narrativo abarca otro de tamaño cada vez menor y así indefinidamente.

Este recurso diríamos que está presente en “*La tía Julia y el escribidor*” la novela se enmarca- principalmente- en el narrador “yo” relatándonos aquellos años que vivía en Miraflores, como jefe de informaciones en Radio Panamericana de Lima, donde hemos podido desplegar gran parte de la trama. La cual consta de la vida del joven; su amor y su futura vocación literaria. Pero al cerrarse el primer capítulo autobiográfico se generan otras historias –sub-historias, otras historias menores que procuran el desarrollo de la trama principal; la salida de la tía Julia con otro pretendiente, la presencia de Marito en la discusión entre los dueños de la radio sobre el reclutamiento de Pedro Camacho, luego, la asistencia de Varguitas a una de las grabaciones del escribidor. Esta caja por su parte genera otra cada vez menor; visita de Marito y Julia en la habitación de Pedro Camacho a la manera de *cajas chinas*.

Resulta interesante decir que, *las cajas chinas* utilizadas por Vargas Llosa en los capítulos impares, los que tienen en común es que, en todas ellas aparece la voz del narrador, el narrador protagonista-narrador personaje (primera persona

¹ Vargas Llosa, M., (1997) *Cartas a un joven novelista*. Planeta: Barcelona, p.73.

gramatical) salvo en algunos casos de un monólogo interior que se dan cuando el personaje Pedro Camacho realiza un proceso mental sobre sus planes.

El monólogo interior consiste en reproducir el pensamiento libre del personaje, tal como sucede al escriba boliviano cuando le visitó Varguitas en su oficina escuchándole decir: “*El ginecólogo Alberto de Quinteros está haciendo parir trillizos a una sobrina, y uno de los renacuajos se ha atravesado*”, “*¿un crimen familiar? ¿Un parricida que se jala los pelos y se araña la carne de arrepentimiento? ¿Un hijo del de las ratas?*” (Vargas Llosa: 2004, 242-244).

Otra técnica que conviene abordar es *el dato escondido* como su nombre lo indica, consiste en esconder u ocultar datos o elementos de suma importancia, que no son elucidados en la obra, y que el lector es quien debe despojar el misterio. Esta técnica para Mario Vargas Llosa¹ consiste en:

Narrar por omisión o mediante omisiones significativas, en silenciar temporal o definitivamente ciertos datos de la historia para dar más relieve o fuerza narrativa a esos mismos datos que han sido momentánea o totalmente suprimidos. Ese vacío premeditado sugiere, ese silencio habla, esa mutilación turba, intriga, contamina al resto del relato cierto enigma, cierta zozobra, y obliga al lector a intervenir en la narración para llenar ese hueco significativo, añadiendo, adivinando, inventando, en complicidad activa con el narrador.

El efecto que se busca a través de esta técnica, es, como afirma el autor reside en fomentar la intriga del receptor, de hecho el autor por su parte deja hueco o vacío y quiere que el lector encuentre el elemento abolido u omitido. En este procedimiento el novelista distingue dos categorías:

— *El dato escondido en hipérbaton*: en este caso, el dato no es suprimido es escondido por el autor que luego, lo releva en el momento que cree conveniente como sostiene Mario Vargas Llosa²: “*A esos datos escondidos sólo momentáneos –descolocados- podemos llamarlos datos escondidos en hipérbaton*”.

¹ Vargas Llosa, M., (1971) *García Márquez. Historia de un deicidio*. Seix Barral: Barcelona, p. 279.

² Vargas Llosa, M., (1997) *Cartas a un joven novelista*. op., cit., p.81.

— *El dato escondido en elipsis*: es omitido por completo y la carga recae sobre el lector, que se entromete en la historia en tal grado que participe en el desciframiento de lo suprimido como afirma el autor¹:

Esos datos escondidos definitivos, abolidos para siempre de una novela, podemos llamarlos *elípticos*, para diferenciarlos de los que sólo han sido temporalmente ocultados al lector, desplazados en la cronología novelesca para crear expectativa, suspenso, como ocurre en las novelas policiales, donde sólo al final se descubre al asesino.

En la novela el *dato escondido en elipsis* más evidente, es el del narrador de los radioteatros, resta decir que, el lector inicialmente no puede descubrir que Pedro Camacho es el narrador de los capítulos pares o sea de los nueve radioteatros, ya que, en el primer capítulo impar apenas Mario Vargas Llosa se le describe como un escritor de radioteatros reclutado por los Genaros, que nadie ha podido develar su procedencia, hasta la tía Julia que es de Bolivia jamás nunca escuchó hablar de él: “*Me sorprendió mucho que la tía Julia, pese a ser bolivariana y vivir en la Paz, no hubiera oído hablar nunca de Pedro Camacho*”(Vargas Llosa: 2004,24).

Sin embargo, la falta de su identidad suscitaría interrogantes, que podrían develar la verdadera relación de este escritor, con el narrador desconocido de los nueve radioteatros de la obra. De hecho, conforme vamos leyendo acuciosamente más capítulos, hemos dado cuenta de que los nueve capítulos pares, por intuición son escritos por este personaje de una voluntad de hierro, que ha sido apenas descrito en el primer capítulo impar el boliviano que nadie reconoció “Pedro Camacho”.

Mario Vargas Llosa en esta obra no quisiera darnos demasiados puntos de referencia, quiere engañarnos durante los nueve capítulos pares. En una estructura bien ordenada cuya intención es desafiar nuestra capacidad- la capacidad del lector. Lo que supone que estemos ante un caso de *dato escondido en elipsis*.

Otro ejemplo que vale la pena mencionar del *dato escondido en elipsis*, y en el que el autor exige un lector diligente, que revele lo escondido por sí mismo; es el caso del incesto que aparece de manera obsesiva en los radioteatros de Pedro

¹ Ibíd., p.81.

Camacho, cuyas razones desconocemos tanto el incesto como el sentimiento misógino, que tiene el escritor hacia las mujeres, cuyas razones ignoramos. En este sentido podríamos entender que Pedro Camacho pudiera ser un producto de un incesto o quizás ha vivido en la orfandad, dato que está totalmente omitido en la historia.

Aún podría añadirse, otro ejemplo del *dato escondido en hipérbaton* que no se revelará hasta al final de la obra, es provisionalmente suprimido, ha sido descolocado, pero luego es revelado; nos enteramos de que, el odio o la inquina, que tiene Pedro Camacho hacia los argentinos, proviene del hecho de que, la mujer que amaba tanto y que le abandonó antes de su reclutamiento por los Genaros y- su llegada a Lima- posea la nacionalidad argentina, en una conversación entre Marito y el escriba podemos entender que el escritor nunca tenía una relación amorosa:

¿Ha tenido usted muchos amores, una vida sentimental muy rica?-le pregunté. [...] Pero no he amado nunca a una mujer de carne y hueso.
-Cree usted que sería posible hacer lo que hago si las mujeres se tragan mi energía?-me amonestó, con asco en la voz-. ¿Cree que se pueden producir hijos e historias al mismo tiempos? (Vargas Llosa: 2004, 201).

Sin embargo, en las últimas páginas de la obra se revelará lo contrario:

-Ya habían estado casados- me dijo Pascual, mientras se desarremangaba la camisa y se ponía el saco y la corbata. Allí, en Bolivia, antes de que Pedrito viniera a Lima. Parece que ella lo dejó, para irse a putear por ahí. Se juntaron de nuevo cuando lo del manicomio. (Vargas Llosa: 1977,464).

Junto con estas técnicas Mario Vargas Llosa utiliza otros procedimientos estilísticos como *el salto cualitativo o la muda* que se define como cualquier cambio, alteración o tránsito que experimenta una narración como aclara el autor¹:

Una «muda» es toda alteración que experimenta cualquiera de los puntos de vista reseñados. Puede haber, pues, mudas espaciales, temporales o de nivel de realidad, según los cambios

¹ Vargas Llosa, M., (1997) *Cartas a un joven novelista*. op. cit., p.65.

ocurran en esos tres órdenes: el espacio, el tiempo y el plano de realidad.

Por *muda espacial* entiende un cambio de perspectiva, si un narrador cambia de una perspectiva omnisciente a primera persona, o si nos encontramos con varios narradores que cambian en el transcurso de la novela como explica el autor¹:

Es frecuente en la novela, sobre todo en la del siglo XX, que haya varios narradores; a veces, varios narradores-personajes, como en *Mientras agonizo* de Faulkner, a veces un narrador-omnisciente y excéntrico a lo narrado y uno o varios narradores-personajes como en el *Ulises* de Joyce. Pues bien, cada vez que cambia la perspectiva espacial del relato, porque el narrador se mueve de lugar (lo advertimos en el traslado de la persona gramatical de «él» a «yo», de «yo» a «él» u otras mudanzas) tiene lugar una muda espacial.

Por *muda temporal* entiende un movimiento del narrador o de los narradores en el tiempo de una historia, por ejemplo, si en una misma novela, el narrador salta del presente al pasado o incluso al futuro como expone el autor²:

Quizás menos frecuentes que las espaciales sean las mudas temporales, esos movimientos del narrador en el tiempo de una historia, el que, gracias a ellos, se despliega ante nuestros ojos, simultáneamente, en el pasado, el presente o el futuro, consiguiendo también, si la técnica está bien aprovechada, una ilusión de totalidad cronológica, de autosuficiencia temporal para la historia.

Mientras *las mudas de nivel de realidad*³ es cuando hay un cambio de visión o salto se salta de un plano realista a otro fantástico, de un plano objetivo a otro subjetivo o imaginario como sostiene el autor⁴:

Ahora bien, esta última muda al futuro, no es sólo temporal; es también de nivel de realidad. La historia, que hasta entonces había transcurrido en un plano «realista», histórico, objetivo, a partir de la matanza, en el capítulo final, «The Camp», muda a una realidad fantástica, a un plano puramente imaginario, un territorio espiritual, inasible, en el que habitan unos seres desasidos de carnalidad, sombras o fantasmas de las víctimas humanas de aquella matanza.

¹ Ibíd., p.65.

² Ibíd., p.66.

³ Según Mario Vargas Llosa son las que ofrecen mayores posibilidades a los escritores para organizar sus materiales narrativos de manera compleja y original. Vargas Llosa, M., (1997) *Cartas a un joven novelista*. op. cit., p.66.

⁴ Ibíd., p.66.

En el relato el procedimiento de la muda está omnipresente, puesto que la *muda espacial* goza de gran prestigio en la obra, el cambio de perspectiva está muy notable, la novela consta de veinte capítulos, once de los cuales son capítulos impares son narrados por Varguitas Marito en primera persona. Sin embargo, apenas concluido el primer capítulo impar nos encontramos sorprendidos por otro segundo capítulo par que, constituye el primer radioteatro de otro narrador el escriba boliviano Pedro Camacho escrito en tercera persona:

Don Federico Téllez Anzátegui consultó su reloj, comprobó que eran las doce, dijo a la media docena de empleados de Antirroedores S.A. que podían partir a almorzar, y no les recordó que estuvieran de vuelta a las tres en punto [...].
(Vargas Llosa: 2004: 175).

De esto podemos inferir que, en “*La tía Julia y el escribidor*” hay dos elementos en forma de contrapunto, los capítulos autobiográficos desde lo cual el narrador protagonista Varguitas Marito nos cuenta en primera persona, sus conflictos familiares, su romance con la tía Julia y por otro lado, tenemos a otro narrador en tercera persona Pedro Camacho, el autor de los radioteatros.

Consiguientemente, esto nos lleva a abordar directamente otro tipo de muda; *muda de nivel de la realidad* puesto que, a través de esta técnica Mario Vargas Llosa crea una realidad puramente real, en la que nos presenta en los capítulos impares un relato autobiográfico una parte de su vida, mientras en los capítulos pares excepto el veinte, nos expone otra ficticia encarnada en los relatos imaginarios que escribe el protagonista de los radioteatros -el escribidor Pedro Camacho-.

“*La tía Julia y el escribidor*” tiene una estructura binaria, una estructura que se concreta en dos partes de la novela y que gracias a este discurso binario Mario Vargas Llosa nos ofrece un mundo mezclado por lo verídico a través de la experiencia vivida y lo ficticio mediante los radioteatros. El autor, para que podamos lograr con éxito una buena lectura y comprensión de su obra, se vale también de elementos paratextuales que nos guían para la comprensión integral.

Nos proponemos, en las páginas siguientes examinar los cuatro elementos paratextuales que sirven como una plusvalía a la obra.

3.2. Recursos paratextuales

Gerard Genette dentro de su poética de los elementos transtextuales, enumera cinco tipos; Metatextualidad, Paratextualidad, Arquitextualidad, Hipertextualidad e Intertextualidad. La paratextualidad es el conjunto de los elementos situados en los umbrales del texto, que queda definido por el autor como:

El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero en todo caso lo rodean y lo prolongan, precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro¹.

La paratextualidad es toda relación que un texto propiamente dicho mantiene con su paratexto que Genette² designa (título, prefacio, epígrafe...):

Una relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el conjunto de la obra literaria, une al texto propiamente dicho con su paratexto (paratextes), entre los que se incluyen el título, los prefacios y advertencias, los epígrafes, las ilustraciones, índices, dedicatorias, prólogo textos, proporcionan al texto un entorno variable.

Genette distingue dos tipos de paratextos³; *el peritexto* (péritexte), que se halla alrededor del texto: el título, los intersticios del texto como los títulos de los capítulos y las notas, el nombre del autor. Y el segundo tipo *el epitexto* (épitexte) se ubica alrededor del texto en sí, pero a una distancia, ya que se trata de todos aquellos elementos que se sitúan fuera del libro -al exterior- y pueden ser: entrevistas o reseñas, una comunicación, diarios íntimos.

¹ Genette, G., (2001) *Umbrales* (Traducción de Susana Lage). Buenos Aires: Argentina, p.7.

² *Ibíd.*, p.7.

³ Genette, G., (2001) *Umbrales*. op.cit., pp. 10-11.

Genette¹ para aclarar la relación entre el paratexto y el texto principal asigna una fecha de aparición como punto de referencia. Nos habla de paratexto *anterior*, *original* y *ulterior*. El paratexto *anterior* contiene prospectos, anuncios de la aparición o elementos ligados a la pre-publicación. Mientras el paratexto *original* aparece al mismo tiempo que el texto principal, y el paratexto que aparecen más tarde, en una segunda edición recibe la clasificación de paratexto *ulterior*. Si aparece en una edición reelaborada es un paratexto *tardío*. Sin embargo, si estos elementos aparecen después de la muerte del autor, se calificarán como *póstumos*, pero, si se produjeron en vida del autor adoptan el paratexto *antumo*.

En cuanto a “*La tía Julia y el escribidor*” los elementos paratextuales, que aparecen en la obra y que pretendemos estudiar a continuación son: el título, prefacio, dedicatoria, y el epígrafe.

3.2.1. Título

El título como el primer umbral de la obra, quizás es el elemento paratextual el más significativo y que exige un esfuerzo de análisis. Genette² propone en *Umbrals* tres clases de títulos; los títulos *temáticos*, *remáticos* y *mixtos*. La primera categoría son los títulos que anuncian sin rodeos el tema o el contenido de la obra, mientras los remáticos son aquellos que no aluden al tema sino al género de la obra, y los mixtos son los títulos que comparten características de los dos.

Antes de definir la función del título en la obra, es oportuno señalar brevemente la historia que está detrás de la titulación, en la entrevista con José Miguel Oviedo Mario Vargas Llosa confiesa que le costó mucho encontrar un título adecuado:

Como ya me ocurrió otra vez, también esta novela me ha dado muchos dolores de cabeza con el título. He dudado muchas veces. Había pensado en un momento ponerle uno que después deseché porque me parecía demasiado jocoso y distorsionador

¹ Ibíd., p. 11.

² Ibíd., p. 78.

de la historia. Era *La tía Julia y el Escribidor*, pero la descarté y al final creo que me voy a quedar con un título que es más de novela picaresca: *Vida y milagros de Pedro Camacho*¹.

Así creía el autor, en primer momento antes de la publicación de la obra, que el título es “*demasiado jocoso distorsionador de la historia*”, sin embargo, lo rechazó poniendo otro título más pintoresco; “*Vida y milagros de Pedro Camacho*”. Este último ha sido provisional ya que la obra salió con su primer título original “*La tía Julia y el escribidor*”.

El título es meramente temático porque corresponde al contenido de la obra y cumple con la función de designación e identificación propuestos por Genette², por la escueta alusión de los protagonistas principales de la obra: la tía Julia y el escribidor. La tía Julia, que conocemos principalmente a través de la relación amorosa con Mario o Varguitas de los capítulos impares cuya peripecia o amorío es bastante próximo a una radionovela de Pedro Camacho al que corresponden los capítulos pares. Conviene mencionar que tanto Julia como el escribidor Camacho pertenecen al mismo nivel diegético.

Además, el título es connotativo por tener un significado subjetivo y una función peyorativa reflejada en la palabra “escribidor”, que según el diccionario DRAE³ tiene dos definiciones; la primera es “mal escritor” la segunda, “antiguamente, escritor”. “El escribidor” de “*La tía Julia y el escribidor*” estaría en la primera acepción. Por ende, la connotación negativa de la palabra “escribidor” añade un valor peyorativo al título como el mismo Mario Vargas Llosa señaló en la entrevista con Ricardo González Vigil⁴:

Escribidor tiene una connotación peyorativa. Los escritores de mis películas son más escribidores que escritores: uno es un rudimento, un comienzo de escritor, y el otro es como una parodia de escritor. Además, da una cierta connotación risueña

¹Oviedo, J. M., (1977) *Conversación con Mario Vargas Llosa sobre Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*, Revista Vuelta (México), [En línea], https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hxj2WN2cA4KdadTPkyg#q=vida+y+milagros+de+pedro+camacho . op.cit.,

² Genette, G., (2001) *Umbrables*. op. cit., p.71.

³ Real Academia Española, (1992) *Diccionario de la lengua española*. op.cit., p.199.

⁴ González Vigil, R., (1977) *Mario Vargas Llosa: diccionario de los lugares comunes*. En. El Comercio. [en línea] <http://www.oocities.org/wongcampos/diccionario.html> . [Consultado el 1 de abril 2016].

a la historia, que es un poco el tono en que está narrada la novela. No es una novela humorística en el sentido que lo es Pantaleón. No hay ese tipo de humor de farsa, pero sí hay un tono risueño, en ciertos episodios. Es un humor que he procurado que sea indirecto, que no esté tan vinculado a la expresión, como en el caso de Pantaleón, sino más bien a las situaciones”.

3.2.2. Prefacio

Antes de proceder al análisis del prefacio en la obra, se debe dar la diferencia entre el prefacio y el prólogo, que aunque sean sinónimos no conllevan el mismo sentido, ni el mismo papel. El prólogo puede ser escrito por el autor mismo, pero generalmente es elaborado por otro autor “tercero”; editor, novelista o persona especialista “prologuista” en el que se realiza una crítica literaria. Mientras que, el prefacio es un preámbulo que funciona como guía para el lector, en el que el autor mismo nos expone sus intenciones, esbozos de lo que quería transmitirnos de su obra.

Genette¹ distingue tres tipos de prefacios; los *proprios* u *originales* es cuando el prefacio aparece junto con el texto en la primera edición. El *prefacio autoral ulterior* surge en la segunda edición, mientras que, el *prefacio* o *posfacio autoral tardío* es el que el autor denomina *póstumo* porque aparece posteriormente a la publicación del texto principal. Sin embargo, el cuarto tipo de prefacio es llamado *alógrafo* puede ser tanto original, ulterior o *ántumo*, tardío o de producción póstumo. Cabe aclarar, que el prefacio puede aparecer, desaparecer, ser restituido por otro prefacio.

Por mejor decir, apoyándonos en la teoría de Genette podríamos designar al prefacio de “*La tía Julia y el escribidor*” dos funciones. Por un lado, como un prefacio o *posfacio autoral tardío* o *póstumos*, porque la obra se publicó en 1977 y el prefacio apareció en 1999 esto quiere decir que aparece posteriormente a la fecha de publicación. Se puede leer en el prefacio de la obra: “*Mario Vargas Llosa Londres, 30 de junio de 1999*”, esto significa que el prefacio se retrasa de veintidos años.

¹ Genette, G., (2001) *Umbrales*. op. cit., pp.159-167.

No obstante, siguiendo las funciones del prefacio original propuestos por Genette¹ podríamos aunque no ha cumplido la condición esencial o sea aparecer junto con el texto, pero cumple con la función “*sobreentendido, auténtico y asertivo*”. Por consiguiente, Mario Vargas Llosa empieza su prefacio mostrándonos las circunstancias importantes de la redacción de su novela, que escribió con muchos intervalos e interrupciones, le costó cuatro años para finalizarla:

Comencé esta novela en Lima, a mediados de 1972, y la seguí escribiendo, con múltiples y a veces largas interrupciones, en Barcelona, La Romana (República Dominicana), Nueva York, y de nuevo Lima, donde la terminé cuatro años después.

El autor nos confiesa, que adoptó este método de trabajo por consejo de un autor de radioteatros, que conoció de joven cuyo nombre no ha sido revelado en el prefacio: “*Me la sugirió un autor de radioteatros que conocí de joven, al que sus melodramáticas historias devoraron el seso por un tiempo*”. Sin embargo, gracias a la entrevista con José Miguel Oviedo² mencionada antes deducimos que este autor de radioteatros es en realidad Raúl Salmón:

[...] un personaje que trabajaba, no exactamente en Radio Panamericana donde yo me ocupaba de los servicios de noticias, de los boletines, sino de una radio contigua, Radio Central, que era además del mismo propietario de Panamericana. Y ése era un personaje muy pintoresco que escribía todos los radioteatros que eran el plato fuerte de Radio Central. Era un boliviano que había sido importado por los dueños de la radio, los hermanos Delgado Parker, porque habían descubierto que este hombre era un “as” en Bolivia de todo [...] Siempre me quedó dando vueltas en la cabeza la historia de Raúl Salmón y siempre pensé en escribir alguna vez algo que se relacionara con esto. En realidad ése es el origen más remoto de esta novela.

Vargas Llosa en el prefacio de “*La tía Julia y el escribidor*” ha explicado cómo ha estructurado la historia para que no resultare abstracta, y nos describió como mezcló las historias delirantes del protagonista que escribe radioteatros con una historia que fuera lo contrario, algo absolutamente objetivo y cierto su primera aventura matrimonial:

¹ Genette, G., (2001) *Umbrales*. op.cit., p.167.

² Oviedo, J. M., (1977) *Conversación con Mario Vargas Llosa sobre Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*, Revista Vuelta (México), [En línea], https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hxj2WN2cA4KdadTPkyg#q=vida+y+milagros+de+pedro+camacho . op. cit.,

Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción que los capítulos con cuentos melodramáticos alternan con una historia más bien autobiográfica “un collage autobiográfico”: mi primera aventura matrimonial.

Así, nos encontramos con una referencia importante, en la que se perfila el pensamiento Vargasllosiano de que, la literatura es una productora de “mentiras verdaderas” ya que como afirma el autor¹ “*no se escriben novelas para contar la vida, sino para transformarla, añadiéndole algo*”, que forma parte de su teoría literaria. Prueba de que estamos ante un *prefacio original*.

Sin embargo, en su estudio Lisa Lampaert² le atribuyó la función de *prefacio ulterior* -que según la teoría de Genette suele ser en la segunda edición-. No obstante, la investigadora³ supone que el grupo Santillana ha comprado los derechos de publicación de La tía Julia y el escribidor y que la editorial le solicitó al autor escribir un prefacio para una nueva edición y parece que Alfaguara por ser mencionada en colofón de la obra ha publicado la segunda edición.

3.2.3. Dedicatoria

La dedicatoria es la nota, que se dirige a un destinatario rindiéndole un homenaje, a través del cual el autor precisa a quien dedica su obra, que queda entendida por Genette⁴ como: “*una relación (de una clase u otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad*”. Conforme a lo que expone el teórico francés⁵ subsisten dos tipos distintos de dedicatorias; *los privados* y *los públicos*. La dedicatoria privada está destinada a “*una persona conocida o no por el*

¹ Vargas Llosa, M., (1992) *La verdad de las mentiras*. op.cit., , p. 17.

² Lampaert, L., (2008-2009) *Un viaje alrededor del texto literario. Análisis de los elementos paratextuales en La señorita de Tacna, Kathie y el hipopótamo y La tía Julia y el escribidor*. p.58. [en línea] formato PDF, <https://www.google.com/search?q=Un+viaje+alrededor+del+texto+literario.+An%C3%A1lisis+de+los+elementos+paratextuales+en+La+se%C3%B1orita+de+Tacna%2C+Kathie+y+el+hipop%C3%B3tamo+y+La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escribidor&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b> .

³ *Ibíd.*, p.65.

⁴ Genette, G., (2001) *Umbrales*. op. cit., p.116.

⁵ *Ibíd.*, p.113.

público a quien es dedicada una obra: de amistad, familiar u otra”, mientras que dedicatoria publica a “una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria una relación de orden público: intelectual, artístico, político”.

Genette¹ destaca que la función de la dedicatoria siempre consiste en: *“la demostración, la ostentación, la exhibición: exhibe una relación intelectual o privada real o simbólica, y que esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de comentario”.*

Por supuesto, en *“La tía Julia y el escribidor”* podríamos decir que, es una dedicatoria pública y privada. Mario Vargas Llosa, la presenta como: *“A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela”*, sabido que, Julia Urquidi Illanes como hemos expuesto antes, es la primera mujer del autor, que le lleva catorce años, la tía política por parte materna del autor; es la hermana de Olga Urquidi que se casó con el tío Lucho Llosa, el hermano de Dora Llosa Ureta, la madre de Mario Vargas Llosa.

Además de ser su esposa y su odisea, su historia personal le inspiró al autor la elaboración de la obra, intercalando capítulos autobiográficos basados en este matrimonio. Julia además de ser su esposa, ha sido su empeño como hemos visto en el prefacio: *“este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras”.*

Julia le acompañaba al joven escritor para cumplir su ansia vocacional, viajando juntos a Europa en el que el autor consiguió ser un escritor, un premio Nobel de literatura. Mario Vargas Llosa mediante esta dedicatoria, muestra tanto su respeto como su agradecimiento a Julia, a la destinataria privilegiada de la novela en una dedicatoria ambivalente tanto privada como pública.

De hecho, esta dedicatoria desempeña una doble función, por un lado, es un reconocimiento y agradecimiento dirigido a Julia y por otro lado, al lector que está invitado a interpretar la obra descodificándola, teniendo en cuenta la relación

¹ Ibíd., p.116.

personal e íntima que tiene Marito con su dulcinea. Fallecida el pasado marzo pero, goza siempre de vida cada vez que un lector lee “*La tía Julia y el escribidor*”.

3.2.4. Epígrafe

El epígrafe es el elemento paratextual de mayor relieve que suele acompañar una obra informándonos sobre su contenido, es una cita del autor como corroboró Genette¹: “*el epígrafe como cita ubicada en exergo, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra*”. Genette² señala que el epígrafe no realmente se halla fuera de la obra, más bien que se encuentra al borde del texto mismo: “*en exergo significa literalmente fuera de la obra, pero quizás aquí el exergo es un borde de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera*”.

Genette examina en *Umbrales* tanto el lugar del epígrafe y su historial, sin embargo, no profundizamos en este elemento, porque no es tan pertinente para nuestro análisis, nos focalizamos de manera resumida en las tres personas que participan en el proceso del epígrafe.

En primer lugar, tenemos al epigrafiado: es el autor a quien se otorga la citación “*el autor real o putativo del texto citado*” y el epigrafista: el autor que cita a otra persona como considera Genette³ “*es el destinador del epígrafe. Su destinatario sin duda es el lector del texto- es el epigrafario*”, el epigrafario o sea el destinatario en este caso el lector.

Frecuentemente, el epígrafe es *alógrafo*, cuando es atribuido a un autor, que no es el de la obra. Por supuesto, si esta atribución es verídica el epígrafe es auténtico. El epígrafe funciona como una llamada de atención al lector aclarándole el contenido y el sentido del texto que va a leer.

De ahí, intentamos aplicar la teoría de Genette del epígrafe a “*La tía Julia y el escribidor*” que se sitúa después de la dedicatoria y que reza así:

¹Genette, G., (2001) *Umbrales*. op. cit., p.123.

² Ibíd., p.123.

³ Genette, G., (2001) *Umbrales*. op. cit., p.128.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo”. Salvador Elizondo, el grafógrafo.

En el epígrafe con el que Vargas Llosa inicia la novela, Salvador Elizondo desempeña la función del *epigrafiado* o el autor citado, mientras que, el autor en este caso desempeñaría la función del *epigrafista*, el autor en este caso Mario Vargas Llosa, (que cita a otra persona es decir, a Salvador Elizondo), extrayendo una cita de su obra. Gracias a la precisión de la obra podríamos decir que, es un epígrafe auténtico *El grafógrafo* es una recopilación de cuentos pertenecientes al mismo escritor mexicano Salvador Elizondo publicada en 1972.

No obstante, este epígrafe constituye un puente que nos une al texto, establece un vínculo íntimo con el texto, es un epígrafe que evoca el origen de la novela, sirve para explicarnos una de las problemáticas de la creación literaria: la escritura. Pero, ¿quién es el *grafógrafo*? el *grafógrafo* según el estudio de Victorio Agüera¹ sería “*un escribir por escribir, sin embargo, este juego de la escritura plantea unos problemas que van más allá del simple entretenimiento de la lectura*”.

Efectivamente, este juego mental animado por las palabras repetitivas en formas verbales tales como; escribir, ver, recordar, imaginar, enfatizan las verdaderas claves del tema de la obra, encontramos por supuesto, el joven debutante y su ansia por ser un escritor y por otro lado, Pedro Camacho el escritor está pegado a la idea de rechazar cualquier lectura para que no le influyan el estilo. En suma, este epígrafe además de ser auténtico guarda una estrecha relación tanto con la obra, con las reflexiones sobre el oficio de escribir del autor y el crítico literario Mario Vargas Llosa.

¹ Agüero, V., (1981) *El discurso grafocéntrico en el grafógrafo de Salvador Elizondo*. En *Hispaamérica: Revista de Literatura*. (Gaithersburg, MD, USA) N°29.V.10 , p.1. https://www.jstor.org/stable/20541899?seq=1#page_scan_tab_contents .

Si Mario Vargas Llosa se vale de recursos discursivos variados para la creación textual, lo mismo hace para el mundo de los protagonistas que pueblan sus líneas y en donde cohabitan personajes y actores.

4. Los personajes

El personaje como un ser literario tiene una importancia fundamental para la comprensión del relato, son los seres que animan las acciones en la novela como apunta Manuel de Aguiar e Silvia¹ “*los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción*”.

Dos importantes contribuciones a este campo han sido Vladimir Propp y Algirdas Greimas² que se esforzaron para no considerar el personaje como un ser secundario sino, como la esencia que estructura el relato. El eco de estas aportaciones lo encontramos en la teoría del modelo actancial de Greimas, que merece una atención muy especial. Propuso describir los personajes no según lo que son, sino según lo que hacen, éste que tomó la clasificación de los personajes, que hizo Propp como base a su teoría. Complementándolo con un esquema actancial, que se reduce en seis actantes; *sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente, ayudante*. *Sujeto y Objeto* (el sujeto desea un objeto), *donador y Destinatario* (un destinador ha destinado el objeto a un destinatario; son respectivamente, la instancia que promueve la acción del sujeto y el beneficiario de la misma), *Ayudante y Oponente* (el sujeto es ayudado por unos ayudantes y obstaculizado por unos oponentes) como afirma José Domínguez Caparrós³:

En la teoría estructural, el personaje, antes que un “ser”, es un “participante”. Detengámonos algo en Greimas y su teoría de los actantes. Según lo que hacen, los personajes participan en tres grandes *ejes semánticos* (comunicación, deseo y prueba); y como esta participación se ordene, por parejas, el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura

¹ De Aguiar e Silvia, M., (1972) *La novela y su teoría de la literatura*, Cap. VI. Gredos: Madrid, p. 209.

² Greimas, A., (1969) *Semántica estructural*. Gredos: Madrid, pp. 263-284.

³ Domínguez Caparrós, J., (2009) *Introducción a la teoría literaria*. Universitaria Ramón Areces: Madrid, p. 217.

paradigmática (sujeto/objeto, donador/ destinatario, ayudante/oponente) proyectaba a lo largo del relato)

Gracias a este esquema actancial es posible ajustar las diferentes funciones de los personajes en cualquier novela. Los personajes dentro de cada obra literaria, se clasifican además en niveles jerárquicos, según su importancia dentro de las acciones de la historia que les ofrece el texto, se destacan por su función y su caracterización.

Según la relevancia que desempeñan en la acción, se dividen en principales, secundarios, episódicos cuya presencia es permanente y cuya participación y relevancia es mínima. Conviene recordar que *“La tía Julia y el escribidor”* se engloba dentro de dos aspectos; uno autobiográfico de los capítulos impares, en los que el autor ha partido de ciertos recuerdos de su propia vida, y otros con un carácter irreal o ficticio de los capítulos pares, lo que hace que, en la galería de los personajes nos encontramos con los que corresponden a dos niveles, unos del mundo real del autor-narrador Varguitas y otros del mundo ficticio inventados por el escribidor boliviano Pedro Camacho como explica el mismo autor a José Miguel Oviedo¹:

No es el caso de Pantaleón, en el sentido de que no hay un único protagonista, sino varios. Hay varios que pueden ser considerados centrales. Ahora, lo que pasa es que hay personajes de dos “categorías”. Hay personajes que, diríamos, corresponden a ese nivel “real”, donde está el narrador de la historia, en este caso yo mismo, donde está el autor mismo de los radioteatros y donde está todo el mundo de las radios, el de la universidad, el de la familia del narrador. Y luego están los personajes que forman parte de ese otro nivel de realidad, la realidad imaginaria o inventada. Y esos personajes son, por supuesto, mucho más numerosos y además son de otra naturaleza.

Conforme con lo que dice el autor, para definir la función de los personajes en la novela, tenemos que ordenar el nivel jerárquico de cada parte, analizamos en primer lugar los de la parte autobiográfica que tienen una relación con Marito y luego, los personajes radiofónicos de Pedro Camacho, ya que, según ha declarado

¹ Oviedo, J. M., (1977) *Conversación con Mario Vargas Llosa sobre Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*, Revista Vuelta (México), [En línea], https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hxj2WN2cA4KdadTPkyg#q=vida+y+milagros+de+pedro+camacho . op. cit.,

el autor, queda bastante claro que, en la obra de estudio no hay un sólo protagonista sino varios que pueden ser considerados como centrales y que son: Marito Varguitas, Pedro Camacho, la tía Julia.

4. Análisis de los personajes

4.1. Personajes de los capítulos impares-autobiográficos

4.1.1. Personajes centrales

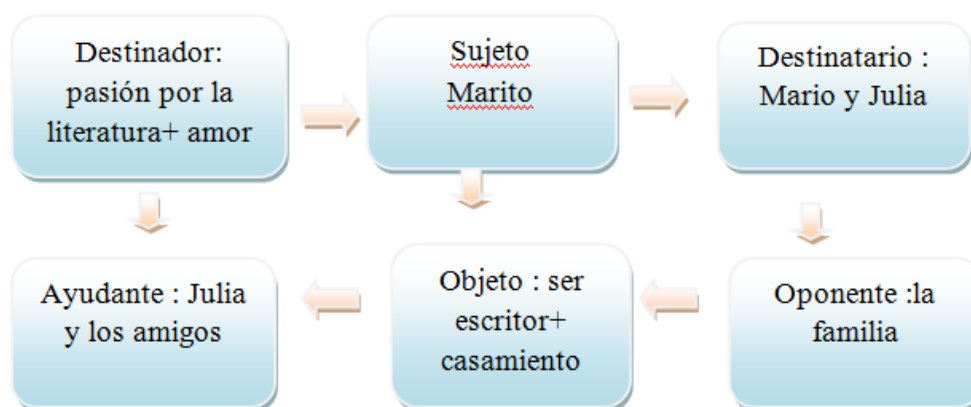
Marito Varguitas: se considera como el héroe, el prototipo para su familia, amigos y su entorno, es el eje central de la narración más bien es: “*la fuerza temática de la narración, él es el personaje que empuja la acción adelante*” como lo identifica Zuzana Janku¹. Es un joven de dieciocho años, que trabaja como director de informaciones en radio Panamericana en Lima. Estudia derecho solamente para darle gusto a su familia. Es un intelectual “*que no piensa en faldas ni en jaranas-le explicó mi tío Lucho-. Es un intelectual*”.(Vargas Llosa, 2004: 21), que sueña con ser un escritor profesional digno de su nombre. Para lograr su objeto, se entrega enteramente a la literatura, llegó a publicar algunos cuentos en la revista el Comercio pero, su sueño dorado es ser un escritor y poder vivir en una buhardilla en París:

Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándome a la literatura en cuerpo y alma. No quería de ningún modo ser un escritor a medias y a poquitos, sino uno de verdad, como ¿Quién?” (Vargas Llosa, 2004:235-236).

En plena juventud se enamoró de su tía política Julia, divorciada, de 32 años. Se casó con ella, pese a la oposición de su familia y gracias a la ayuda que recibió de sus amigos; Javier, Pascual, y su prima Nancy. Sin embargo, después de ocho años se divorciaron, y un año después se casó de nuevo, con la prima Patricia; con esta nueva unión matrimonial se vuelven a estrechar los vínculos familiares.

¹ Janku, Z., (2008) *Los personajes femeninos en la obra de Mario Vargas Llosa: Pantaleón y las visitadoras, La tía Julia y el escribidor, Travesuras de la niña mala*. p. 46, [en línea] : https://is.muni.cz/th/65125/ff_m/diplomova_prace_zuzana_janku.pdf .

Así que, utilizando el modelo actancial de Greimas, el *sujeto* en la novela es Marito y el *objeto*; ser un escritor, *Destinador* pasión arrebatadora por la literatura y el gran amor que siente hacia Julia. El *destinatario* son Marito y Julia; la pareja se encuentra en una situación complicada porque su amor ha sido rechazado por toda la familia y, tenían que luchar por la aceptación del matrimonio. El *ayudante* son; Julia, los amigos, y el *oponente* es la familia. Simplificando, podríamos esquematizar tales actantes de la siguiente manera:



Cuadro de los actantes nº5.

Marito Varguitas es el héroe de los capítulos impares por nuclear todos los acontecimientos ocurridos. Marito o Varguitas cuya identidad y vida se identifican completamente con la vida del autor Mario Vargas Llosa. Se podría configurarse también como un personaje *redondo* porque poco a poco se ve construyendo a lo largo del relato, de los inicios de escritor a un escritor; Varguitas se va convirtiendo en un verdadero escritor ya que consiguió finalmente ser un escritor hecho y derecho; Marito Varguitas terminó por ser Vargas Llosa y todos sus sueños se hicieron realidad: “*habíamos llegado a vivir en la famosa buhardilla de París y yo, mal que mal, me había hecho un escritor y publicado algunos libros*”.(Vargas Llosa: 2004,447).

Respeto a su personalidad podríamos notar una madurez, ya que en los primeros capítulos impares el joven escritor, quiso romper con las normas rígidas familiares y sociales al casarse con su tía política divorciada y mayor que él, para terminar acatándolas casándose esta vez por la iglesia con su prima Patricia menor

que él. Este progreso de Varguitas nos hace considerarlo como un personaje *redondo* que ha evolucionado a lo largo del relato autobiográfico y nos hace recordar la posición que tomó como un defensor de la revolución Cubana, convirtiéndose luego en uno de sus peores impugnadores.

Tía Julia: Conforme con la clasificación del autor, la tía Julia es el segundo personaje central de la obra, que venía de Bolivia tras un divorcio, para descansar y recuperarse de su fracaso matrimonial “*en realidad, a buscarse otro marido*” (Vargas Llosa: 2004, 20). Tiene un fuerte impacto en la vida personal, familiar y profesional del joven protagonista. Es la hermana de la mujer de su tío Lucho; su tía política: “*es una mujer con una risa fuerte y directa, voz ronca y ojos insolentes descubrí algo tardíamente, que era una mujer atractiva*” (Vargas Llosa: 2004, 78). Conforme con la descripción del autor-narrador Julia “*tenía chispa y rapidez para las réplicas, contaba cuentos colorados con gracia y era (como todas las mujeres que había conocido hasta entonces) terriblemente aliteraria*” (Vargas Llosa: 2004, 116-117).

No obstante, es juzgada por la madre y las tías de Marito por ser “*una corruptora de menores*”, por seducir al joven escritor, llegando en su amor loco a pedir matrimonio a su tía política, divorciada y mucho mayor que él y que podría ser su madre. Julia aunque en los inicios de su amor, no tomó este romance en serio sin embargo, terminó por aceptar la petición de Marito: “*si me juras que me aguantarás cinco años, sin enamorarte de otra, queriéndome solo a mí, okey – me dijo. Por cinco años de felicidad cometo esa locura*” (Vargas Llosa: 2004, 340).

En realidad, la tía Julia de la obra es la Julia Urquidi Illanes la primera esposa del autor Mario Vargas Llosa, que lo es tanto en la obra como en la vida. La tía Julia podría además cumplir la función de *ayudante* ya que, ayuda a Marito a poner todos sus proyectos en práctica como confiesa Mario Vargas Llosa en el epílogo:

El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años. En ese tiempo gracias a mi obstinación y a su ayuda y entusiasmo, combinados con una dosis de buena suerte, otros pronósticos

(sueños, apetitos) se hicieron realidad.(Vargas Llosa: 2004,447).

Pedro Camacho: Es la verdadera fascinación y admiración del protagonista Marito, el guionista de los radioteatros. Pedro Camacho es un personaje que participa en los dos mundos de la obra, en la parte verídica es decir en los capítulos autobiográficos, se conoce como un hombre plural por su enorme productividad de los radioteatros; *“no es un hombre sino una industria”*. Según las descripciones que le hace Marito es un: *“ser pequeño y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo”* (Vargas Llosa: 2004,28). Es un boliviano reclutado en la radio Central por los Genaros que se autodescribe como: *“un amigo: Pedro Camacho, boliviano y artista”* (Vargas Llosa: 2004,31), lo que refleja su personalidad arrogante, y antipática:

Hablaba demasiado en serio y me di cuenta que apenas parecía notar que yo seguí allí; era de esos hombres que no admiten interlocutores sino oyentes. Como la primera vez, me sorprendió la absoluta falta de humor que había en él, pese a las sonrisas de muñeco-labios que se levantan, frente que se arruga, dientes que asoman con que aderezaba su monólogo.(Vargas Llosa: 2004,61).

El escriba boliviano como lo llama Marito aborrece los argentinos; aceptó trabajar en la Radio Central con la condición de que no se topará con ellos *“el boliviano no quiere ningún actor argentino en los radioteatros o dice que se va”* (Vargas Llosa: 2004,67).

Es aliterario, el único libro que ha ojeado según confiesa a Marito es el libro de *Diez mil citas literarias de los cien mejores escritores del mundo*, que tiene un subtítulo: *“lo que dijeron Cervantes, Shakespeare, Moliere, etcétera, sobre Dios, la vida, la muerte, el amor, el sufrimiento, etcétera”*(Vargas Llosa: 2004, 72) ya que según Marito el escriba boliv

iano 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”*. (Vargas Llosa: 2004,174).

Pedro Camacho aunque no tiene una vocación literaria, llegó a tener una fama en todo el Perú, hasta le pidieron autógrafos por la enorme cantidad de radioteatros que producía como “*sartas de salchichas de una máquina*”.

Sin embargo, la radio central empezó a recibir protestas de los oyentes porque los radioteatros empezaron a ser cada vez más raros, Pedro Camacho no llegó a controlar el paso de sus personajes de un radioteatro a otro, va a hundirse, poco a poco, en la locura y va a perder así definitivamente toda posibilidad de alcanzar el estatuto de escritor.

Pedro Camacho se derrumbó; incapaz de controlar su propia creación “sus personajes” mató a todos en un terremoto, este fracaso le provocó una crisis de nervios que obligó a los Generaos llevarle al manicomio: “*a Pedro Camacho se lo han llevado al manicomio-balbuceó el Gran Pablito, con la voz traspasada-. Qué cosa tan triste, don Marito*”. (Vargas Llosa: 2004, 427). Reapareció en el epílogo Camacho como una figura esquelética, como un objeto de burla, vistiendo como un vagabundo, ocupando el puesto de un datero en una revista como afirma su director: “*no lo necesito, pero me entretiene, es mi bufón*” (Vargas Llosa: 2004,465).

4.1.2. Personajes secundarios:

Javier: Es el mejor amigo de Marito, desde que estaban en el colegio, es su confidente, es un intelectual como le describe Marito: “*había sido la estrella del departamento de Literatura de Católica; donde no se vio antes a un alumno más agudo comentarista de textos difíciles*” (Vargas Llosa: 2004, 23). Es un ser de entusiasmos cambiantes y contradictorios “*pero él, un buen día, sin explicaciones, había decepcionado a todo el mundo, abandonado la tesis en la que trabajaba, renunciando a la literatura y a la universidad Católica e inscribiéndose en San Marcos como alumno de Economía*” (Vargas Llosa: 2004, 24).

Mantiene una relación muy íntima y sincera con Marito corrigiéndole sus cuentos y proponiéndole en cada vez nuevos títulos. Se enamoró de Nancy desde que estaban en el colegio *“este romance duraba desde que estábamos en el colegio y yo, como amigo íntimo y celestino de Javier, había seguido todos sus pormenores”* (Vargas Llosa: 2004, 206).

La función de Javier en la obra es *ayudante* ya que interviene en la historia de Marito y Julia ayudándolos a casarse en secreto como prometió a Marito: *“yo también puedo empeñar algunas cosas, mi radio, mis lapiceros, y mi reloj, que es de oro-dijo Javier. Entrecerrando los ojos y haciendo sumas con los dedos, calculó: creo que te podré prestar unos mil soles”* (Vargas Llosa: 2004,332).

Nancy: Es la prima de Marito, bonita y muy coqueta, que cumple la función de *ayudante*. Nancy es además la confidente de Marito, la única prima que conoce los detalles de su romance. A pesar de las complicaciones de su amor le apoyaba: *“mi prima Nancy era tan buena que, en vez de contradecirme, me daba la razón”*(Vargas Llosa: 2004, 214). En efecto, le ayudó a organizar salidas: *“haberle confesado a mi prima mis amores con la tía Julia le había sido utilísimo porque, con el pretexto de servirnos de celestinos y facilitándolas salidas”* (Vargas Llosa: 2004: 247). Levantando siempre la moral a Marito: *“La tía Julia tiene una manera de ser que borra todas las diferencias de edad, primo”* (Vargas Llosa: 2004,247).

Nancy cumple también la función de una espía de todos los movimientos e intrigas de la familia a propósito de la boda de los enamorados *“okey, okey-asintió Nancy-¿Seré la madrina. Eso sí, si algún día me hace falta, espero que se porten igualito”* (Vargas Llosa: 2004, 329). Es además la mujer de la que estaba enamorado Javier: *“Javier había tenido también enamoradas, pero ellas no cancelaban sino robustecían su gran amor por mi prima”* (Vargas Llosa: 2004, 207).

Sin embargo, ella con su sangre fría nunca había llegado a hacerle caso del todo, pero siempre se las arreglaba para hacerle creer que tal vez, que pronto, que la próxima (Vargas Llosa: 2004, 206), pero terminó por ser su novia: *“Javier*

también estaba muy contento: desde hacía un mes salía con Nancy y esa asiduidad tomaba caracteres de romance formal” (Vargas Llosa: 2004, 247).

Los padres: Los padres de Marito en la obra cumplen la función de *oponentes*; son quienes obstaculizan su vida, han sido en contra de su matrimonio; son los que han dramatizado la situación. El padre es conservador y autoritario de cóleras frías, con quien se lleva mal: “*mis padres vivían en Estados Unidos y mi padre era un hombre severo al que yo tenía miedo*”(Vargas Llosa: 2004,289). Al enterarse de su matrimonio exigía, que la tía Julia saliera del país sino, sufriría las consecuencias en una carta a Marito que dice así:

Marito: doy cuarenta y ocho horas de plazo para que esa mujer abandone el país. Si no lo hace, me encargaré yo, moviendo las influencias que haga falta, de hacerle pagar caro su audacia. En cuanto a ti, quiero que sepas que ando armado y que no permitiré que te burles de mí. Si no obedeces al pie de la letra y esa mujer no sale del país en el plazo indicado, te mataré de cinco balazos como a un perro, en plena calle”. (Vargas Llosa: 2004, 431).

La madre de Marito en la obra cumple la función de *antagonista*, Dorita Llosa pese a ligarse contra la boda de su hijo con una mujer mayor que él, parece ser una madre cariñosa, ya que, Marito nos describe su encuentro así: “*Me abrazó con fuerza, y, mientras me acariciaba los ojos, las mejillas, me hundía los dedos en los cabellos, medio ahogada por los sollozos, repetía con infinita lástima: hijito, cholito, amor mío, qué te han hecho, qué ha hecho contigo esa mujer*”(Vargas Llosa: 2004, 424).

No obstante, los padres de Marito terminaron por comprender que el hijo se había enamorado, se irán poco a poco conformando con él; la madre se fue ablandando y el padre después, de enterarse de los seis trabajos que Marito había conseguido, le dio el permiso para que la tía Julia regresara al Perú.

Patricia: Es un personaje secundario, que no desempeña un papel importante en la historia, es la prima de Marito tanto en la obra como en la realidad y es por supuesto, su segunda mujer, no apareció hasta en el epílogo. Tiene un impacto tanto en la vida de Marito, y en su familia ya que, con ese casamiento, que se hizo

esta vez por la iglesia, el escándalo familiar fue menos ruidoso como declara Marito: *“para entonces, la familia estaba ya curada de espanto y esperaba de mí lo que equivalía a: me perdonaba de antemano) cualquier barbaridad”* (Vargas Llosa: 2004, 447).

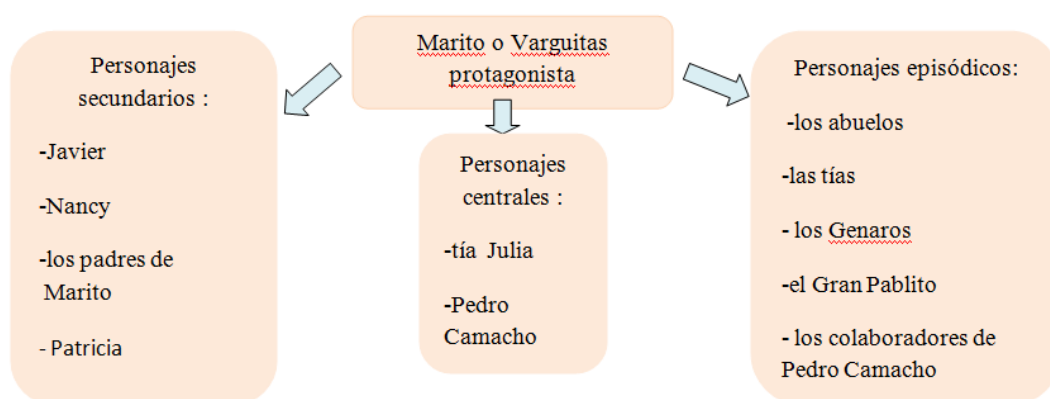
El autor-narrador muestra el carácter de Patricia a través de sus reacciones, ella aunque es joven, toma en serio su matrimonio a contrario de su ex – esposa. Patricia pone reglamentos para que su boda dure mucho tiempo, ya que, se nota a través del reproche que hizo a Marito a causa de un retraso:

La prima Patricia me recibió con cara de pocos amigos. Me dijo que era posible que con el cuento de documentarme para mis novelas, yo, a la tía Julia le hubiera metido el dedo a la boca y le hubiera hecho las de Barrabás, pues ella no se atrevía a decirme nada para que no pensarán que cometía un crimen de lesa cultura. Para que a ella le importaba un pito cometer crímenes de lesa cultura, así que, la próxima vez que yo saliera a las ocho de la mañana con el cuento de ir a la Biblioteca Nacional a leerme los discursos del general Manuel Apolinario Odría y volviera a las ocho de la noche con los ojos colorados, apestando a cerveza, y seguramente con manchas de rouge en el pañuelo, ella me rasguñaría o me rompería un plato en la cabeza. La prima Patricia es una muchacha de mucho carácter, muy capaz de hacer lo que me prometía. (Vargas Llosa: 2004, 466).

4.1.3. Personajes episódicos

Son los personajes que no influyen en la acción de los capítulos autobiográficos, entre ellos podemos destacar a personas que han existido en el entorno de Marito; los abuelos, las tías Laura, Olga, Gaby. También, destacamos a los Genaros; Genaro papá; y Genaro hijo los dueños de radio Panamericana y Central. Pascual colega de trabajo de Marito. El Gran Pablito que les ayuda los dos. Y los principales colaboradores del escriba boliviano Pedro Camacho: Luciano Pando, Josefina Sánchez y Batán. Además de las mujeres anónimas que oyó hablar Marito de los radioteatros de Camacho en la alcaldía (Vargas Llosa: 2004, 341).

Hasta aquí, queda bastante claro que el *protagonista* de los capítulos autobiográficos es bien Marito el autor-narrador, los *antagonistas* son sus padres ya que entre ellos existía un conflicto por impedirle su matrimonio con Julia. Sin embargo, según afirma Marito en una entrevista con José Miguel Oviedo citada antes, en “*La tía Julia y el escribidor*” hay otros personajes *centrales* que según su importancia deben ser; la tía Julia y Pedro Camacho. Los demás son *secundarios* y los que han intervenido fugazmente son los *episódicos*.



Cuadro n°6: los personajes de los capítulos autobiográficos

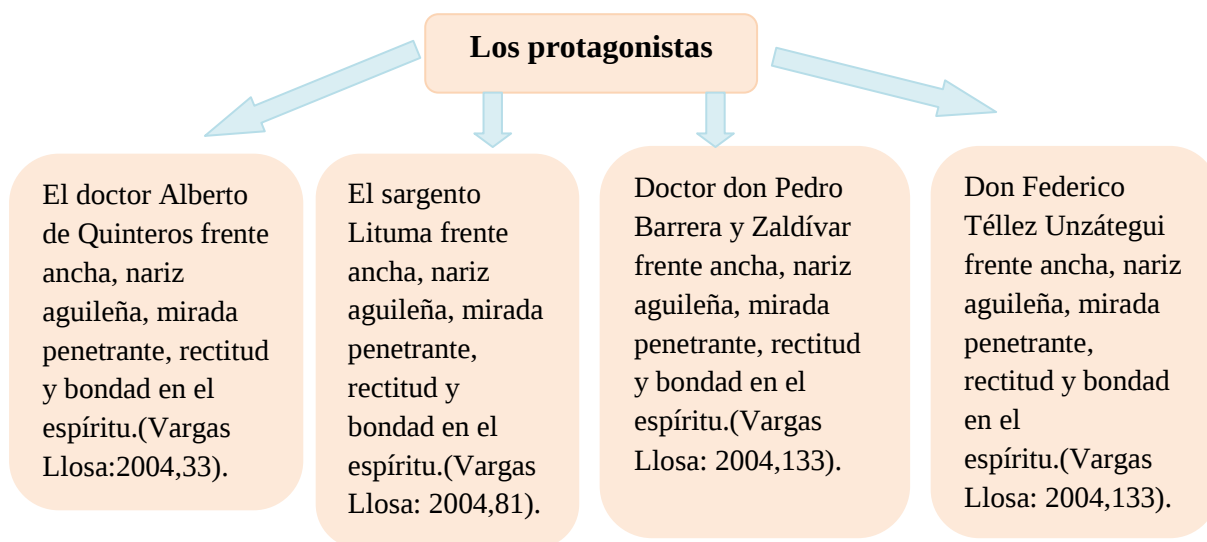
4.2. Personajes de los capítulos Radiofónicos- pares

En este sentido, podríamos asimismo considerar los personajes de los Radioteatros como episódicos o referenciales ya que, no participan en la intriga de los capítulos impares de Marito. Se encuentran dentro de la parte ficticia del narrador Pedro Camacho, que podríamos darles unas líneas de caracterización.

En primer lugar, llama la atención el hecho de que los protagonistas de estos nueve radioteatros sean hombres de cincuenta años que según el escritor es: “*la edad del apogeo cerebral y de la fuerza sensual, la edad en que se era más deseado por las mujeres y más temido por los hombres*”.(Vargas Llosa, 2004: 78). Los *protagonistas* de los nueve Radioteatros tienen la misma descripción física

tales como ha sido el caso para el doctor Alberto Quinteros del primer radioteatro, Lituma del segundo, y el doctor don Pedro Barrera y Zaldívar del tercero, ejemplificamos con los cuatro primeros protagonistas:

Cuadro n°7: los principales protagonistas de los radioteatros



Además, existe otro detalle que comparten todos los protagonistas a lo largo de los nueve radioteatros ya sea, todos bordean los cincuenta años la flor de edad, a modo de ejemplo el sargento Lituma: “*era un hombre en la flor de la edad, la cincuentena*”¹.(Varga Llosa:2004, 81). Igual que, el doctor don Pedro Barrera y Zaldívar “*era un hombre que había llegado a la flor de la edad, la cincuentena*”.(Vargas Llosa: 2004,133). Y Don Federico Téllez Unzátegui y entre otros: “*era un hombre que inspiraba temor e ideas lúgubres [...] estaba en la flor de edad la cincuentena*”. (Vargas Llosa: 2004, 175).

Sin embargo, más allá de estas cuestiones de descripciones estereotipadas, el punto que nos ha dificultado la ubicación de estos personajes ficticios, y, que nos ha obligado a leer cuidadosamente la obra prestando en cada vez más atención, ha sido la mezcla, el caos, y la confusión de las funciones y características de sus personajes, debido al fallo de la escritura irracional y automática de Pedro Camacho que refleja su proceso de locura.

¹ Lo subrayado es nuestro.

A saber, a partir del quinto radioteatro, la confusión y la mezcla entre los personajes se hicieron con mayor frecuencia hasta convertirse en delirio. A partir del quinto radioteatro empezamos a observar un desorden, y una confusión. Personajes de historias previas reaparecen y se entrometen en otros radioteatros inadecuadamente, por ejemplo; Federico Téllez Unzategui el exterminador del cuarto radioteatro del capítulo (VIII) que probablemente ha fallecido a mano de su familia:

¿Había muerto **don Federico Téllez unzategui, el indesmayable verdugo de los roedores del Perú**¹? ¿Había sido consumado un parricidio, un epitalamicidio? ¿O sólo estaba aturdido ese esposo y padre que yacía, en medio de un desorden sin igual, bajo la mesa del comedor, mientras sus familiares, sus pertenecías rápidamente enmaletadas, abandonaban exultantes el hogar? ¿Cómo terminaría esta desventura barranquina? (Vargas: 2004, 194).

Este personaje -el jefe de los antirroedores del cuarto radioteatro- reaparece de nuevo y se entromete en la historia siguiente del doctor Lucho Abril Marroquín del quinto radioteatro esta vez cumpliendo la función de ser su jefe:

[...] Corrió a besar las manos amazónicas de **don Federico Téllez Unzategui**, llamándolo “mi consejero salvador, mi nuevo padre”, gesto y palabras **que su jefe** aceptó con la deferencia que todo amo que se respete debe a sus esclavos, señalándole de todos modos, calvinista de corazón sin puertas para el sentimiento, que, curado o no de complejos homicidas, debía llegar puntual a antirroedores [...]. (Vargas: 2004, 237).

No obstante, el sargento Lituma del segundo radioteatro que servía en la Cuarta Comisaría del Callao, reaparece en la historia de don Seferino Huanca Leyva del séptimo radioteatro (capítulo XIV) cuya latifundista vasca Mayte Anzátegui queda embarazada del sargento del Callao Lituma. Por supuesto, ésta se nos la presentó Pedro Camacho como la madre del jefe de la empresa de antirroedores; don Federico Téllez Unzátegui del cuarto radio teatro (capítulo VIII):

Así llegó a la región el ingeniero Hildebrando Téllez, con una esposa joven(por cuyas venas, como su nombre **Mayte u su apellido Unzátegui** voceaban, corría la azulina sangre vasca) y un hijo pequeño: Federico”.[...] **su madre** , la joven de estirpe vasca, por efecto de la tragedia contrajo un hipo crónico, que le

¹ Las negrillas son nuestras.

causaba arcadas, le impedía comer y despertaba la hilaridad de la gente[...]hasta que unos meses después **murió**".(Vargas Llosa, 2004: 176-178).

La misma persona se convirtió en una latifundista que el sargento Lituma dejó embarazada:

Cuando conoció a la persona que **le daría los medios de ser santo: una latifundista vasca Mayte Unzátegui**, en la que era imposible discernir si era más grande la fortuna o la fe, el tamaño de sus haciendas o su devoción al señor de limpias".(Vargas Llosa, 2004: 305).

Los personajes de Pedro Camacho, el rasgo específico que tienen consiste en que son trasladados de un radioteatro a otro, sin embargo, el proceso de degeneración mental del escriba se agrava, ya que los personajes, a partir del quinto radioteatro se encuentran en un estado peor, por perder progresivamente su identidad, como en el ejemplo del testigo de Jehová Gumerindo Tello, del tercer radioteatro, que paso al radioteatro noveno a ser el doctor Abril Marroquín del quinto: *"el testigo de Jehová Abril Marroquín"*(Vargas Llosa:2004,415). Mientras, la doctora Lucia Acémila del quinto es el profesor Lucio Acémila en el octavo radioteatro ejemplificamos con el cuadro siguiente:

Actores	Antes	Después
Don Federico Telléz Unzátegui	Cuarto radioteatro: exterminador de las ratas.	Quinto radioteatro: jefe del doctor Lucho Abril Marroquín.
Mayte Téllez Unzátegui	Cuarto radioteatro: la madre de Federico Unzátegui.	Séptimo radioteatro: latifundista vasca embarazada del Sargento Lituma del segundo radioteatro.
Gumerindo Tello	Tercer radioteatro: testigo de Jehová	Noveno radioteatro: es el doctor Abril Marroquín del quinto radioteatro.

Cuadro n°8: mezcla de los personajes radiofónicos.

Pedro Camacho incapaz de controlar el hilo de sus personajes les hizo morir todos en el último radioteatro en un terremoto como una consecuencia del estado delirante al que llegó según hemos comprobado al leer los radioteatros.

En resumidas cuentas, *“La tía Julia y el escribidor”* es una obra que nos ha permitido percibir claramente este derrumbe de las fronteras genéricas como una nueva tendencia que viene para suspender la clásica estratificación de los géneros con un carácter postmoderno en la que gracias a la maestría de Mario Vargas Llosa fusionan en una obra dos géneros “la autobiografía” y “el radioteatro”. De hecho, incorporó a la literatura un elemento añadido “la paraliteratura” con tintes paródicos exigiendo al lector que participe en la descodificación de su obra mediante técnicas que desvelan sus secretos dotándola de personajes reales y ficticios para la coherencia interna de la obra.

Conclusión

En nuestra tesina titula “*La hibridación genérica en “La tía Julia y el escritor” análisis estructuralista*”, hemos identificado los rasgos de la imbricación genérica en la obra del corpus, como uno de los logros de Mario Vargas Llosa por deshacer las cruces entre los cánones genéricos.

Hemos logrado demostrar la comunión de la autobiografía que después de engarzarse con nueve relatos radiofónicos se transformó hasta adoptar un modelo híbrido entre lo literario y lo paraliterario, a través del cual el autor Mario Vargas Llosa ha llegado a seducirnos sus lectores, por aglutinar dos fronteras genéricas sin que la obra se corte en dos.

La razón que ha motivado científicamente y sostenido este trabajo desde el inicio es que “*La tía Julia y el escritor*”, además de postular un nuevo paradigma estético en la narrativa Vargasllosiana, pone de relieve una de las características de esta visión postmoderna de hacer literatura; imbricación de las fronteras genéricas.

A la luz de estas aclaraciones la intención de nuestro trabajo ha sido estudiar esta simbiosis genérica la autobiografía “la literatura” y el radioteatro “la paraliteratura”, y resaltar los rasgos de estas dos modalidades de escritura. Nuestro afán ha sido demostrar cómo estas dos partes que aparecen desenlazadas, entre ellas existen eslabones que las entretejen, son dos niveles que están visceralmente vinculados.

Nuestro propósito en este trabajo ha sido revelar la finalidad de Mario Vargas Llosa al dibujar un personaje como el escritor de folletines “Pedro Camacho” y sus radioteatros que encuentran su vertiente paródica en esta escritura paraliteraria.

Para llevarlo a cabo, hemos establecido una base teórica a nuestro trabajo por ello, en el primer capítulo “*Fundamentos teóricos*” hemos señalado las premisas fundamentales de la simbiosis discursiva; la literatura y la paraliteratura, partiendo de la teorías de René Wellek y Austin Warren¹, de Raúl Castagnino² y Alain

¹ Wellek, R., Warren, A., (1959) *Teoría literaria*. Gredos: Madrid.

² Castagnino, R., (1992) *¿Qué es la literatura?*. Nove: Buenos Aires.

Michel Boyer¹ así que Daniel Couégnas², hemos podido demostrar que el uso especial del lenguaje literario y el criterio de la literariedad serían las principales pautas que deslindan el hecho literario de la modalidad paraliteraria, que se caracteriza por ser una literatura de consumo carente de creatividad y de originalidad.

Hemos revelado que este caudal paraliterario posibilita el despliegue de la parodia, por ello hemos procedido a un estudio de diferentes teorías sobre la parodia desde varios ángulos analísticos. Hemos podido demostrar contando con las teorías de Daniel Sangsue³ de Gérard Genette⁴, de MijailBajtin⁵ y de Linda Hutcheon⁶ que la parodia se desintegró de su concepción antigua como imitación burlesca y se inscribió en un marco de análisis más profundo.

Hemos revelado que la teoría de la recepción tiene como objetivo central la indagación de las relaciones entre el texto y el lector, para otorgarle más protagonismo. Hemos demostrado, basándonos en las teorías de Hans Robert Jauss la noción del horizonte en la cual cada lector recibe un texto mediante sus propias disposiciones, de prejuicios preconcebidos, de valores morales y sociales previos, que se refieren a todo lo que engloba como afirma el autor⁷ “*los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra*”.

Hemos subrayado mediante la teoría de Wolfgang Iser⁸ la relación existente entre el autor y el lector, demostrando que la obra literaria adquiere su importancia gracias a la convergencia de estos dos polos, que sólo cumplen con su sentido en la participación activa e implícita del lector en su proceso de lectura.

En la última parte del primer capítulo hemos revelado que la autobiografía es la autoescritura de uno sobre sí mismo. Hemos resaltado basándonos en los estudios

¹Byer, A. M., (1992) *La paralittérature*. Presse Université de France «Que sais- je ? » : Paris.

²Couégnas, D., (1992) *Introduction à la paralittérature*. Seuil : Paris.

³Sangsue, D., (1994) *La parodie*. Hachette Coll .Contours littéraire:Paris.

⁴Genette, G., (1982) *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil: Paris.

⁵Bajtin, M., (1981) *De la cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Alianza: Buenos Aires.

⁶Hutcheon, L., (1985) *A theory of parody: The teaching of Twentieth Centuryof art forms*. Methuen: New York-London.

⁷Rall Dietrich que cita a Jauss, (1987). *En busca del texto .Teoría de la recepción* .Trad. de Sandra Franco. Unam: México, p.248.

⁸Iser, W., (1989) *El proceso de lectura*. En. *La estética de la recepción*. Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor: Madrid.

de Philippe Lejeune¹ las pautas fundamentales de esta modalidad de escritura. Hemos demostrado que el criterio que singulariza la autobiografía de otros géneros es la presencia de un pacto en el cual el autor afirma un contrato con el lector demostrando la credibilidad y la veracidad de lo narrado.

Hemos establecido una base teórica a nuestro trabajo en la que hemos dado la definición del radioteatro, estableciendo los principales rasgos que identifican esta escritura perteneciente a la subliteratura, que requiere una manera especial de escribir para mantener el interés del público.

Hemos subrayado que la incorporación de estos elementos de la cultura popular con los géneros literarios son matices relevantes de la manifestación de la postmodernidad en la literatura como sostiene Djibril Mbaye²: “*La literatura postmoderna se destaca por llenar vacíos entre las “belleslettres” y el pop art, entre la cultura canonizada y la subcultura, entre la élite y la cultura de masas*”.

Hemos dado la prueba que la hibridación genérica como piedra angular postmoderna implica la abolición, la demarcación, la disolución de las fronteras genéricas. En este contexto, basándonos en las teorías de Néstor García Canclini³, Todorov Tzvetan⁴ y de Jean Marie Sheaffer⁵ entre otros, hemos revelado que los géneros se mezclan, se cruzan, lo que se manifiesta en su permeabilidad, fragmentación, intertextualidad, heterogeneidad que anuncian la imbricación y la hibridación genérica.

En el segundo capítulo “*Análisis estructuralista*”, hemos efectuado un análisis estructural, puesto que sólo el análisis de esta unidad estructural ha podido revelarnos el verdadero sentido de la obra englobando dentro de una perspectiva totalizadora, los capítulos impares y los capítulos pares.

¹Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Megazu-Endymion: Madrid.

²Mbaye, D., (2014) *Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la « segunda fila »*. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, año 16, N° 31, p. 205.

³García Canclini, N., (2001) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós : Buenos Aires.

⁴Todorov, T. , (1987) *Les genres du discours*. Seuil: Paris.

⁵Shaeffer, J. M., (1983) *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*. En. *Teoría de los géneros literarios*. Arco libros: Madrid.

Para resaltar mejor la perfecta unidad estructural, hemos dado el argumento de cada parte que estructura la obra del corpus. Hemos dado la prueba que en estas dos partes ha habido una armonización de dos relatos en la que, hemos conocido la propia historia del autor-narrador Mario Vargas Llosa en los capítulos impares inspirada de un episodio real de su vida y, capítulos pares de carácter irreal o ficticio contruidos a modo de seriales radiofónicos escritos por el escritor-narrador, Pedro Camacho, creación del autor.

Hemos evidenciado que la narración se encamina hacia una estructura binaria reforzada por la presencia de juegos de dualidades que se instauran desde el título mismo de la obra *“La tía Julia- y el escritor”* entre otros.

Hemos demostrado que *“La tía Julia y el escritor”* es una obra que recoge una doble historia a la que corresponden dos estilos totalmente opuestos; uno natural, impregnado de humor que utiliza rasgos de la literatura y otro superficial, artificial, grandilocuente que responde a los criterios de la paraliteratura.

Hemos constatado la supremacía de la literatura al unirse con la literatura de consumo “best-sellers” ejecutada por profesionales de menor habilidad técnica, que se limitan a producir de manera serial y según procedimientos mecánicos obras donde no caben la inspiración, la creatividad y la originalidad.

En el mismo contexto, hemos profundizado en el estudio del universo diegético de la obra. Hemos revelado la existencia de dos voces narrativas a las que corresponden dos narradores diferentes; un narrador autodiegético autobiográfico, para quien nada privado le es privado, que cede la voz narrativa a Marito, el narrador, para contarnos con generosidad su vida personal que, según la teoría de Genette¹ es una focalización interna, puesto que la narración recae sobre el propio personaje - autor narrador.

Hemos demostrado la presencia de otra voz narrativa heterodiegética, Pedro Camacho narrador creado por el autor que cuenta los nueve relatos radiofónicos con una focalización externa como ojo de cámara, que elige solo hechos perceptibles.

¹Genette, G., (1972) *Figures III*. Seuil : Paris.

Hemos podido elucidar, basándonos en las teorías de Genette¹ y de Bajtin² sobre el cronotopo, la dimensión tiempo-espacio en las dos partes, que estructuran la obra de corpus y, que se desarrollan en tiempos y espacios totalmente distintos.

Hemos establecido la duración temporal de los capítulos impares “autobiográficos” –que llevan una elipsis temporal, hemos referido los datos personales del autor que nos han ayudado a situar el tiempo de la historia en los años cincuenta. En cuanto al tiempo interno, hemos destacado una discordancia anacrónica entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

Por otro lado, hemos revelado que el tiempo de los capítulos radiofónicos es un tiempo ficticio que surge de la pura imaginación e invención del narrador Pedro Camacho. Es una elipsis temporal en la que la narración es ulterior “en pasado”. Hemos constatado que la duración temporal de los nueve relatos radiofónicos se divide en dos; breve y extensa como arguye Rita Gnutzmann³, los primeros se desarrollan en un tiempo fugaz, un día, dos noches, los últimos comprenden un tiempo más dilatado, debido al proceso de locura de su escritor.

Hemos destacado los espacios donde se concretan los hechos narrados de las dos partes de la obra: hemos dado la prueba de que en los capítulos autobiográficos predominan los espacios exteriores con cierto aire de libertad, que reflejan el ansia de independencia del autor Mario Vargas Llosa frente a la presión que ejerce en él su mundo familiar.

Hemos llegado a revelar que los capítulos radiofónicos, aunque sean historias ficticias se desarrollan en lugares reales, atribuidos a espacios limeños sociales y comerciales.

En el tercer capítulo “*Cruce genérico y actantes*” hemos aplicado las teorías de ambos géneros de la obra; la autobiografía y el radioteatro. Hemos averiguado, basándonos en la obra del autor Mario Vargas Llosa “*El pez en el agua*”⁴ y la

¹Genette, G., (1989) *Figuras III*. (Traducción por CarlosManzano). Lumen: España.

²Bajtin, M., (1996) « *El cronotopo* ». *Teoría de la novela. Analogía de textos del siglo XX*. Grijalbo Mondadori: Barcelona.

³Gnutzmann, R., (1979). “*Análisis estructural de la novela La tía Julia y el escritor de Vargas Llosa*”. *Análisis de Literatura Hispanoamericana*, N°8.

⁴Vargas Llosa, M., (1993). *El pez en el agua. Memorias*. Seix barral, Barcelona.

biografía de Alonso Cuento¹ cómo se encubre el elemento autobiográfico en la obra.

Hemos podido revelar el verdadero sentido de la obra, que consiste en la imbricación de la autobiografía y del radioteatro, dicho de otro modo, de “lo literario” y de “lo paraliterario”, que se interactúan mutuamente para crear una sola obra de arte, cuya finalidad es resaltar la perfecta unidad narrativa a la que conduce esa dialéctica entre dos formas de narrar, que a primera vista no tienen nada que ver la una con la otra.

Hemos llegado en nuestro trabajo a revelar que la utilización de dos géneros en la obra descansa en una tentativa del autor de reconciliar dos tipos de literatura; la genuina y la subliteratura que posibilitan el despliegue de un espacio en el cual tiene lugar una modalidad como la parodia.

Por supuesto, hemos llegado a demostrar que el elemento paródico cobra un extremo interés en la obra, es el eje que recorre la obra en su totalidad y que ha encontrado su vertiente paródica en la figura del escritor Pedro Camacho y sus radioteatros. Esto nos conforta a decir que Mario Vargas Llosa se ha servido de esta técnica para denunciar este producto de la infraliteratura.

Hemos llegado al resultado de que el fracaso de Pedro Camacho aparece como una suerte de justicia inmanente a la creación literaria y el éxito de Varguitas, es la victoria de la literatura “noble” sobre la literatura frívola y comercial.

Hemos profundizado en el estudio de los recursos paratextuales, basándonos en la teoría de Genette² hemos estudiado la relación del texto con su paratexto y su función para asegurar la buena interpretación que el autor quiere privilegiar. Partiendo de la teoría de Algirdas Julien Greimas³ hemos identificado los personajes de ambas partes de la obra, hemos elaborado un esquema actancial que ajusta las diferentes funciones de los personajes.

Hemos dado la prueba de que en las dos partes de la obra existen dos tipos de personajes; los verídicos los que pertenecen al mundo de Marito y los ficticios los

¹ Cuento, A., (2010). *La libertad y la vida*. Pontificia Universidad Católica: Perú.

² Genette, G., (2001) *Umbrals*. (Traducción de Susana Lage). Buenos Aires, Argentina.

³ Greimas, A. J., (1969). *Semiótica estructural*. Gredos: Madrid.

del narrador Pedro Camacho considerados como episódicos o referenciales por no participar a la intriga de los primeros.

Finalmente hemos podido llegar a la conclusión de que “*La tía Julia y el escribidor*” constituye una nueva reflexión sobre un tema central en las discusiones genéricas. Mario Vargas Llosa asume los códigos y formatos de las expresiones de la literatura para elaborar una obra de arte cuya complejidad y ambición se plasman en una escritura repleta de humor y de parodia. Con esa obra se incorpora en el camino que había iniciado ya Manuel Puig en los años anteriores y donde se trazaban derroteros tanto en su narrativa como en el futuro de la narración hispanoamericana.

Nuestra investigación ha sido realmente muy gratificante nos hemos encontrado emergidos en dos mundos que son separados pero se combinan y enredan por ser dos partes que a la vez se imbrican y se diluyen, pero se deshacen: esto nos ha ofrecido el privilegio de investigar un tema que representa el umbral de las narrativas postmodernas, es decir la hibridación genérica. Cabe recordar que coincide con una categoría novedosa en un escritor polifacético antiguo y nuevo como Mario Vargas Llosa.

Sin embargo, nuestras consideraciones no pretenden ser definitivas, pueden surgir otros enfoques para investigar acerca de las relaciones intertextuales en la narrativa Vargasllosiana tales como, el kitsch, el pastiche, la huachafería como nuevos rumbos en su narrativa que merecen una exploración más profundizada y pormenorizada dentro de la narratología.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Obras

Álvaro, Enrique, (2011) *Los nuevos caminos del pasado: Vargas Llosa y la narrativa hispanoamericana de entre siglos*. En. *Vargas Llosa De cuyo Nobel quiero acordarme*, Instituto Cervantes: Madrid.

Andrés Suárez, Irene, (Ed). (1998) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Verbum: Madrid.

Armas Marcelo, José, (2002) *Vargas Llosa. El vicio d escribir*. Santillana: Madrid.

Barthe, Roland, (1987) *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. Sebastián Fernández Medrano. Paidós: Barcelona.

Bajtín, Mijaíl, (1981) *De la cultura popular en la Edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Alianza: Buenos Aires.

Bajtin, Mijail, (1984) *Esthétique de la création verbale*. Trad, del ruso por Alfreda Aucouturier, Prefacio de TzvetanTodorov. Gallimard: Paris.

Bajtín, Mijaíl, (1986) *Problemas literarios y estéticos*. Arte y literatura: La Habana.

Bajtín, Mijaíl, (1989) *De la prehistoria a la palabra novelesca*. En. *La teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid.

Bajtin, Mijaíl, (1996) *“El cronotopo”. Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Grijalbo Mondadori: Barcelona.

Becerra, Eduardo, (2011) *Los nuevos caminos del pasado: Vargas Llosa y la narrativa hispanoamericana de entresiglos*. En. *Vargas Llosa De cuyo Nobel quiero acordarme*. Instituto Cervantes: Madrid.

Bloom, Harold, (1995) *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama : Barcelona.

Budor, Dominique., Greerts, Walter, (2004) *Le texte hybride*. Université de la Sorbonne Nouvelle : Paris III.

Bustillo, Carmen, (1997) *La aventura metaficcional*. Universidad Simón Bolívar: Venezuela.

Boyer, Alain Michel, (1992) *La Paralittérature*. Presses Universitaires de France « Que sais-je ? » : Paris.

Cano Gaviria, Ricardo, (1972) *El buitre y el ave fénix: conversación con Mario Vargas Llosa*. Anagrama: Barcelona.

Castagnino, Raúl, (1992) *¿Qué es la literatura?*. Nove: Buenos Aires.

Couégnas, Daniel, (1992) *Introduction à la paralittérature*. Seuil: Paris.

Cuento, Alonso, (2010) *Vargas Llosa. La libertad y la vida*. Pontificia Universidad Católica, Cuento: Perú.

De Aguiar e Silva, Manuel, (1972) *La novela y su teoría de la literatura*, Cap. VI. Gredos: Madrid.

Diez Cobo, Rosa María, (2006) *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Universidad de Valencia: Valencia.

Díez Borque, José María, (1972) *Literatura y cultura de masas*. Alborak: Madrid.

Domínguez Caparrós, José, (2009) *Introducción a la teoría literaria*. Universitaria Ramón Areces: Madrid.

Durán Giménez, Isabel Rico, (1999) “*El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos*”. En. Manuela Ledesma Pedraz (Ed). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad de Jaén: Jaén.

Eco, Umberto, (1965) *La estructura de mal gusto*. En. *Apocalípticos e integrados*. Lumen: Barcelona.

Eco, Umberto, (1993) *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen: Barcelona.

Eco, Umberto, (1995). *El superhombre de masas*. Lumen: Barcelona.

Escarpit, Robert, (1970) *Le littéraire et le social: Éléments pour une sociologie de la littérature*. Flammarion: Paris.

Fernández Prieto, Celia, (1989) *Palimpsestos- la literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.

Fortuño Llorens, Santiago, (1998) *Vanguardia y humanismo, la otra generación del 27*. Publicaciones de la universidad de Jaume I: Castilla.

Foresti, Carlos, (1998) *La narrativa chilena desde la independencia hasta la guerra del pacífico*. Tomo I. 1810-1859. Andrés Bello: Chile.

Ferreras, Ignacio Juan, (1972) *La novela por entregas 1840-1900*. Taurus: Madrid.

Gadamer, Hans Georg, (1977) *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme: Salamanca.

García Giménez, Antonio., Rupérez Rubio, Paloma, (Eds).(2007) *Aproximaciones al periodismo digital*. Dykinson, S.L: Madrid.

Garrido Gallardo, Miguel, (1998) *El origen de los géneros. En. Teoría de los géneros. Compilación de textos y selección bibliográfica*. Arco Libro: Madrid.

García Canclini, Néstor, (2001) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós : Buenos Aires.

Genette, Gérard, (1972) *Figure III*. Seuil: Paris.

Genette, Gérard, (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil: Paris.

Genette, Gérard, (1989): *Figuras III*. (Traducción por Carlos Manzano). Lumen: España.

Genette, Gérard, (2001) *Umbrales*. (Traducción de Susana Lage). Buenos Aires: Argentina.

Greimas, Algirdas, (1976) *Ensayos de semiótica poética*. Planeta: Barcelona.

Greimas, Algirdas, (1969) *Semántica estructural*. Gredos: Madrid.

Godínez Galay, Francisco, (2010) *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes teóricos*. Jinette Insomne: Buenos Aires.

Harss, Luis, (1977) *Los nuestros*. Sudamericana: Argentina.

Hernández, Francisco Javier, (1993) *Y se hombre será yo:(La autobiografía en la literatura francesa)*. Secretaria de publicaciones: Murcia.

Hutcheon, Linda, (1985) *A theory of parody: The teachings of Twentieth*. Methuen London : New York.

Hutcheon, Linda, (1991) *The Politics of Postmodernism*. Routledge London: New York.

Iser, Wolfgang, (1989) *El proceso de lectura en. En la estética de la recepción* .Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor: Madrid.

Kaplún, Mario, (1992) *A la educación por la comunicación. La práctica de la comunicación educativa*. Unesco/Orealc: Santiago de Chile.

Kristeva, Julia, (1978) *Semiótica 1 y 2. Fundamento*: Madrid.

Lejeune, Philippe, (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent Megazul. Endymion: Madrid.

Loureiro González, Ángel, (1992) “*Direcciones en la teoría de la autobiografía*”. En. José Romera (ed). *Escritura autobiográfica*. Actas del II seminario Internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral. Visor: Madrid.

Lluch Crespo, Gemma, (2007) *La literatura juvenil y otras narrativas periféricas*. En. *Literatura infantil: Nuevas lecturas y nuevos lectores*, Actas del V seminario internacional de lectura y patrimonio, Universidad de Castilla- La Mancha: Cuenca.

Martín, José Luis, (1974) *La narrativa de Vargas Llosa*. Gredos: Madrid.

Marcelo, Armas, (2002) *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Santillana.

Marcus, Sasa, (2011) *La parodia en el cine posmoderno*. Raubla del pobemou, 156,08018: Barcelona.

Margaret, Rose, (1979) *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to The Writing and Reception of Fiction*. Croom Helm: London.

Margaret, Rose, (1993) *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. University Press: Cambridge.

Martínez Arteaga, José Luis, (2006) *Literatura uno*. Umbral: México.

Moreno, Manuel Alonso, (1979) *Historiografía romántica española*. Universidad de Sevilla: Sevilla.

Moner, Michel, (1983) *Les avatars de la première personne le moi balbutillant de « La tía Julia y el escribidor »*. Ibérie Recherche. Université de Toulouse -le-Mirail : France.

Núñez, Ramos, (1984) *La pragmática y las disciplinas literarias*. En. *Investigaciones semióticas*. I, Actas del simposio internacional de la asociación española de semiótica. Toledo: España.

Noel Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel [Ed]. (1970) *Entretiens sur la paralittérature*. Plon : Paris.

Oviedo, José Miguel, (1977) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Seix Barral: Barcelona.

Oviedo, José Miguel, (1984) *Imagen de la literatura peruana actual*. Universitaria: Perú.

Raymond, Williams, (1980) *Marxismo y literatura*. Península: Barcelona.

Raymond, Williams, (1982) *La Tía Julia y el escribidor: escritores y lectores*. En. *El escritor y la crítica*. Taurus: Madrid.

Raymond, Williams, (1998) *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Fundación Universidad Central: Bogota.

Rall, Dietrich, (1987) *En busca del texto. Teoría de la recepción*. Universidad Nacional de Autónoma de México: México.

Rivas Hernández, Ascensión, (2005) *De la poética a la teoría de la literatura (Introducción)*. Universidades de Salamanca: Salamanca.

Rodríguez Cascante, Francisco, (2004) *Autobiografía y dialogismo el género literario y el río, novelas de caballería*. Universidad de la universidad de Costa rica "Rodrigo Facio": Costa Rica.

Sánchez Vázquez, Adolfo, (2005) *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de filosofía y letras universidad nacional autónoma de México: México.

Sánchez Ortiz, César, (2007) *Actas del V semanario Internacional de lectura y patrimonio*. Cuenca : España.

Sangsue, Daniel, (1994) *La parodie*. Hachette. Coll. Contours littéraires: Paris.

Shaeffer, Jean Marie, (1983) *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*. En. *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros: Madrid.

Selden, Raman, (2010) *Historia de crítica literaria del siglo XX*. Akal: Madrid.

Soloterevsky, Mirna, (1988) *Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Hispanoamérica: Gaithersburgh.

Soubeyroux. Jacques, (1983) *Littérature et paralittérature dans « La tía Julia y el escribidor »*. C.E.R.S.N°4: Montpellier.

Trastoy, Beatriz., De Lima, Perla, (eds). (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometos Libros: Buenos Aires.

Tortel, Jean, (éd) (1970) *Entretiens sur la paralittérature*. Plon: Paris.

Ulianovsk, Carlos., Merkin, Marta., Panno, Juan José., Tijman, Gabriela, (1995). *Días de radio (1920-1959)*. Emecé : Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan, (1987) *Les genres du discours*. Seuil: Paris.

Urquidi Illanes, Julia, (1983) *Lo que Varguitas no dijo*. Khana Cruz: Bolivia.

Vargas Llosa, Mario, (1977) *La tía Julia y el escribidor*. Seix Barral: Lima.

Vargas Llosa, Mario, (1966) *La novela*. Taurus: Madrid.

Vargas Llosa, Mario, (1971) *García Márquez. Historia de un deicidio*. Seix Barral: Barcelona.

Vargas Llosa, Mario, (1973) *La cuidada y los perros*. Seix Barral: Barcelona.

Vargas Llosa, Mario, (1975) *La orgía perpetúa. Flaubert y Madame Bovary*. Taurus: Madrid.

Vargas Llosa, Mario, (1982) *Cómo nace una novela*. Alhambra: Madrid.

Vargas Llosa, Mario, (1985) *Semana de autor. Cultura Hispánica*, Instituto de Cooperación Iberoamericana: Madrid.

Vargas Llosa, Mario, (1992) *La verdad de las mentiras*. Seix Barral: Barcelona.

Vargas Llosa, Mario, (1993) *El pez en el agua. Memorias*. Seix Barral: Barcelona.

Vargas Llosa, Mario, (1997) *Cartas a un joven novelista*. Planeta: Barcelona.

Valle Calatrava, Rosé, (2008) *Teoría narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamérica: Madrid.

Wellek, René., Warren, Austin, (1959) *Teoría literaria*. Gredos: Madrid.

Diccionarios

Arona, Juan, (1974) *Diccionario de peruanismo*. Biblioteca peruana: Lima.

Ayuso de Vicente, María Victoria, (1997) *Akal de términos literarios*.

Akal, S.A: Madrid.

Beristáin, Helena, (1997) *Diccionario de retórica y poética*. 8ºed. Porrúa: México.

Calderón Estébanez, Demetrio, (2008) *Diccionario de términos literarios*. Alianza: Madrid.

Corominas, Juan, (1997) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ºed. Gredos : Madrid.

Couplan, François, (2000) *Dictionnaire étymologique de botanique: Comprendre facilement les mots scientifiques*. Delachaux e Niestté, Lausanne: Paris.

Diccionario de la Real Academia Española en su vigésima primera edición (1780). Espasa Calpe S.A: Madrid.

Eugenia Mudrovcic, María, (1996) *La tía Julia y el escribidor: Algunas lecciones prácticas en tomo a la estética de lo huachafo*. Inti: Revista de literatura hispánica: N°.43,Article10.[En línea]:

GregorioTorres, Nebrera, (1997-98) *Los géneros literarios y la superación de sus límites. Concepto y práctica de lo transgénico*. Revista.Cauce.Nº20-21. Universidad de Extramadura. [En línea]:][https://www.google.dz/search?sclient=psy-ab&biw=1280&bih=689&noj=1&q=Gregorio+Torres+Nebrera%3A+%C2%ABLos+g%C3%A9neros+literarios+y+la+superaci%C3%B3n+de+sus+l%C3%ADmites.+Concepto+y+pr%C3%A1ctica+de+lo+transgen%C3%A9rico%C2%BB%2C+Cauce%2C+Revista+de+Filolog%C3%ADA+y+su+Did%C3%A1ctica%2C+no.+20-21%2C&oq=Gregorio+Torres+Nebrera%3A+%C2%ABLos+g%C3%A9neros+literarios+y+la+superaci%C3%B3n+de+sus+l%C3%ADmites.+Concepto+y+pr%C3%A1ctica+de+lo+transgen%C3%A9rico%C2%BB%2C+Cauce%2C+Revista+de+Filolog%C3%ADA+y+su+Did%C3%A1ctica%2C+no.+20-21%2C&gs_l=serp.3...1481.5277.1.6352.29.8.0.0.0.0.0..0.0....0...1c.1.64.serp..29.0 .0.sdKdN IrD0M](https://www.google.dz/search?sclient=psy-ab&biw=1280&bih=689&noj=1&q=Gregorio+Torres+Nebrera%3A+%C2%ABLos+g%C3%A9neros+literarios+y+la+superaci%C3%B3n+de+sus+l%C3%ADmites.+Concepto+y+pr%C3%A1ctica+de+lo+transgen%C3%A9rico%C2%BB%2C+Cauce%2C+Revista+de+Filolog%C3%ADA+y+su+Did%C3%A1ctica%2C+no.+20-21%2C&oq=Gregorio+Torres+Nebrera%3A+%C2%ABLos+g%C3%A9neros+litera rios+y+la+superaci%C3%B3n+de+sus+l%C3%ADmites.+Concepto+y+pr%C3%A1 ctica+de+lo+transgen%C3%A9rico%C2%BB%2C+Cauce%2C+Revista+de+Filolog %C3%ADA+y+su+Did%C3%A1ctica%2C+no.+20-21%2C&gs_l=serp.3...1481.5277.1.6352.29.8.0.0.0.0.0..0.0....0...1c.1.64.serp..29.0 .0.sdKdN IrD0M).

González Boixo, José Carlos, *“De la subliteratura a la literatura: El “Elemento añadido” en La tía Julia y el escribidor de M. Vargas Llosa”*, Anales de Literatura Hispanoamericana.[en línea] formato pdf:
https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=Hcz1WJrTEoKF6ydlagD#q=+De+la+subliteratura+a+la+literatura:+El+%E2%80%9CElemento+a%C3%B1adido%E2%80%9D+en+La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escribidor+de+M.+Vargas+Llosa

Mbaye, Djibril, (2014) *Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”*. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, año 16, N° 31. Primer semestre, https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=wAL5WICzPIWpsgHAnLiwBA#q=+Entender+la+postmodernidad+literaria:+una+hermen%C3%A9utica+desde+la+%E2%80%9Csegunda+fila%E2%80%9D.+Araucaria.+Revista+Iberoamericana+de+Filosof%C3%ADa,+Pol%C3%ADtica+y+Humanidades,+a%C3%B1o+16,+n%C2%BA+31.+Primer+semestre+de+2014

Vargas Llosa, Mario, (2010) *Elogio de la lectura y la ficción*. Discurso Novel 7 diciembre 2010. [En línea] Pdf: https://www.google.dz/?gws_rd=cr&ei=LTD3WNLMO MLxUrmgvIAO#q=Elogio+de+la+lectura+y+la+ficci%C3%B3n.+Discurso+Novel.

Página oficial de Mario Vargas Llosa: <http://www.mvargasllosa.com>.

Tesinas

Janku, Zuzana, (2008) *Los personajes femeninos en la obra de Mario Vargas Llosa: Pantaleón y las visitadoras, La tía Julia y el escribidor, Travesuras de la niña mala*. p.46. [En línea]:

https://is.muni.cz/th/65125/ff_m/diplomova_prace_zuzana_janku.pdf

Guezati, Adiba, (2013) *El proceso de creación en la narrativa del escritor peruano Mario Vargas Llosa*. Tesis de magister, Argel.

Lampaert, Lisa, (2008-2009) *Un viaje alrededor del texto literario. Análisis de los elementos paratextuales en La señorita de Tacna, Kathie y el hipopótamo y La tía Julia y el escribidor*. [En línea] formato pdf,

<https://www.google.com/search?q=Un+viaje+alrededor+del+texto+literario.+An%C3%A1lisis+de+los+elementos+paratextuales+en+La+se%C3%B1orita+de+Tacna%C3%92C+Kathie+y+el+hipop%C3%B3tamo+y+La+t%C3%ADa+Julia+y+el+escribidor&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b>.

Pin, M., (2010) *La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa: La tía Julia y el escribidor y el hablador*. Madrid, pp. 210-211 [En línea]

https://www.google.dz/search?sclient=psy-ab&site=&source=hp&q=la+parodia+en+la+narrativa+de+mario+vargas+llosa&oq=la+parodia+en+la+narrativa+de+mario+vargas+llosa&gs_l=hp.3...2181.24261.0.25200.44.42.0.0.0.830.7054.3-7j7j1j1.16.0....0...1.1.64.psy-ab..29.15.6255...0j0i22i30k1j0i19k1j0i22i30i19k1j33i21k1j33i160k1.UWKRsz3nAys&pbx=1&bav=on.2.or.&biw=1280&bih=659&dpr=1&ech=1&psi=XvA1Wf_gKMrxUqOar5gN.1496707207392.7&ei=XvA1Wf_gKMrxUqOar5gN&emsg=NCSR&noj=1.

Anexos

Cuadros

Cuadro comparativo n°1	16
Cuadro sinóptico n°2.....	22
Cuadro n°3. Repartición de los capítulos.....	53
Cuadro n°4. Relación autor-narrador.....	70
Cuadro de los actantes n°5.....	136
Cuadro n°6. Los personajes de los capítulos autobiográficos.....	143
Cuadro n°7. Los principales protagonistas de los radioteatros.....	144
Cuadro n°8. Mezcla de los personajes radiofónicos.....	146

Grafico

Grafico n°1. Imbricación genérica.....	108
--	-----