

TEXTO, ESCRITOR Y LECTOR (O LA PARODIA DEL MELODRAMA Y DE QUIEN LO
ESCRIBE) EN *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR* DE MARIO VARGAS LLOSA Y *LA
AMANTE DE SHAKESPEARE* DE RODRIGO PARRA SANDOVAL

MANUELA MARÍA VALDÉS VALDÉS

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A las demás víctimas del síndrome TMT

Tabla de Contenido

Introducción.....	1
Texto.....	12
Escritor.....	39
Lector.....	69
Conclusión.....	87
Obras Citadas.....	93

Introducción

Esta tesis tiene una estructura triangular. En cada uno de los vértices de este triángulo encontramos uno de los tres capítulos que la componen, designados “Texto”, “Escritor” y “Lector”. La idea para esta estructura surgió de una muy superficial reflexión en torno a la pregunta “¿Cuál es la fuente de la autoridad interpretativa?”. Sabemos que, históricamente dentro de los estudios literarios y la teoría hermenéutica, el foco se ha movido, por turnos, a alguno de estos vértices. Hoy, creo, podemos convenir en que la respuesta no se haya aisladamente en ninguno de ellos. De ahí que, en este trabajo, quisiera mirarlos los tres. Sin embargo, y esto es de vital importancia, la estructura de este ensayo es, para todo propósito, falaz. No pretendo aquí hacer un análisis del texto, del escritor empírico y del lector empírico de ninguna novela. Algo de ese calibre sobrepasa mis más delirantes sueños. Así, el triángulo hermenéutico es solo la semilla, la idea, de la estructura de este trabajo. Es una máscara. El capítulo del escritor no se enfoca ni en la biografía ni en la poética per se de ningún autor. El capítulo del lector tampoco hace un análisis de la recepción de una obra. Solo el primer capítulo, aquel dedicado al texto, muestra su rostro sin coberturas. Y lo que es más, quizás los tres deberían llamarse así porque, de alguna manera, tienen su base en el texto y es únicamente en él en donde se sustentan.

Son dos las novelas, de dos autores diferentes, que componen el área de este triángulo. La primera, *La tía Julia y el escribidor*, del escritor peruano Mario Vargas Llosa, fue publicada en 1977; la segunda, *La amante de Shakespeare*, del escritor colombiano Rodrigo Parra Sandoval, conoció la luz pública en 1989. Doce años y unos mil quinientos kilómetros de distancia separan estas dos novelas y, sin embargo, al leer una, inmediatamente tuve la sensación de haber leído algo tan similar que tuve que ir a mi biblioteca y mirar lomo tras lomo hasta que, *voilà*, ahí estaba la otra. La experiencia, para que el lector entienda, fue algo así como un *déjà vu* literario. Dos aspectos particulares de ambas novelas propiciaron, a mí parecer, este fenómeno: la presencia de la parodia del melodrama y cómo esto se ve potenciado por la metaficcionalidad de ambas novelas.

De manera casi literal, la idea de este trabajo surge y tiene sustento en la noción, tomada de los estudios de literatura comparada, de “memoria de la literatura”, es decir, “la posibilidad efectiva de relacionar cualquier texto con otro texto sin salir de un espacio universal” (Camarero 24). Ya en esta definición se hace evidente que la posibilidad de relación está a cargo del lector,

lo que significaría que la intertextualidad es, más que nada, un fenómeno de recepción. Y es eso, precisamente, lo que me propongo desarrollar en este texto: una lectura personal que ponga en relación ambas novelas, particularmente porque creo en el aspecto transformacional de las relaciones intertextuales, en la “modificación recíproca de los textos implicados en esa relación” (Camarero 26). Y este diálogo recíproco entre la novela de Vargas Llosa y la de Parra Sandoval empieza, precisamente, en la consideración de una desigualdad marcada entre ambas obras: la primera ha sido ampliamente estudiada, dado el lugar que ocupa su autor en el campo de la literatura (no solo latinoamericana sino universal), mientras la segunda es casi desconocida para la crítica, a pesar del renombre de Parra Sandoval en los círculos académicos nacionales.

Dentro del conjunto de la obra de Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (a la que nos referiremos, para abreviar, como *La tía Julia*) ha sido considerada, en general, una de las obras menores dentro de la narrativa del autor: “es interesante anotar que Brushwood sabe calibrar las novelas de veras importantes (*La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*), en relación a las novelas prescindibles (*Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*)” (Escajadillo 152). A pesar de esta marginalización de la novela, que quizás se deba a su marcado carácter melodramático, el número de trabajos críticos que la abordan es considerable, si bien aquí nos limitamos a unos cuantos, aquellos que estuvieron a nuestra disposición y que, principalmente, abordaron en su análisis aspectos afines a los que aquí pretendíamos incluir.

Un primer acercamiento a la novela es el estudio de Rita Gnutzmann “Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa” en donde, como su título lo indica, la autora hace un análisis de la estructura de la obra desde el nivel de la historia y el del discurso, siguiendo a Todorov. Así, para Gnutzmann, el tema central de la novela es la oposición de dos tipos de arte novelesco, el de Camacho y el de Varguitas, que se diferencian al nivel de la historia en sus conflictos principales, en la construcción de los personajes y, sobre todo, en el desarrollo de los argumentos: hay presencia de momentos ascendentes y descendentes en el plano de la historia autobiográfica, con predominancia de lo ascendente (es decir, en pro de la resolución de los conflictos) mientras que en los radioteatros se dan esos mismos altibajos pero, como terminan en *suspense*, hay una tendencia hacia abajo (la no resolución). En el nivel del discurso, Gnutzmann divide su análisis en tres categorías, aspectos y modos, tiempo y recursos lingüísticos, y en todos encuentra divergencias entre los dos tipos de arte novelesco,

particularmente, el tipo de narrador, el desarrollo cronológico, la adjetivación, el uso de americanismos y la retórica. Sin embargo, Gnutzmann identifica ciertos nexos entre ambos planos: Camacho y su poética, la grabación del episodio al que va Varguitas y alusiones de otros personajes a los radioteatros. Concluye Gnutzmann que, en los *mise en abyme* de la novela, se desarrolla el problema del escritor y la literatura, en tres planos: las radionovelas de Camacho, los intentos literarios de Varguitas y la novela misma.

A esta última lectura con énfasis en la metaficción se suman los ensayos de Rafael E. Correa, “*La tía Julia y el escribidor: la autoconsciencia de la escritura*”, y Peter Standish, “*Contemplating your own novel: The Case of Mario Vargas Llosa*”. El primero propone que la novela es una toma de consciencia autoral en donde se tematiza el proceso de producción y recepción de la escritura. Así Vargas Llosa, después de presentar dos aparentes niveles de ficción, los equipara en la intromisión del melodrama del segundo en el primero, el autobiográfico. Además, identifica una doble parodia: la primera del acto creativo, del escritor en acto de escribir y en la inclusión del lector como quien completa la obra; la segunda, parodia de la tradición realista.

Por su parte, Standish hace un análisis de la metafictionalidad de la novela a la luz de lo que el escritor pretendía hacer: contar en primer lugar la historia de Raúl Salmón (inspiración para el personaje de Pedro Camacho) y los melodramas, y la inclusión de lo autobiográfico para compensar los excesos del melodrama. Para Standish, el tema central de la novela no es la historia de amor sino, en consonancia con lo dicho por Correa y Gnutzmann, el escritor en el proceso de escribir. Este mismo gesto metafictional se repite, identifica Standish, en obras posteriores como *La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *El hablador*. A propósito de la relación entre *La tía Julia* y *El hablador*, Standish, en “*Vargas Llosa’s Parrot*”, asegura que ambas tienen como similitud fundamental tratarse del problema de qué es ser escritor, desde un punto de vista personal y social.

Dick Gerdes y Tamara Holzapfel, en “*Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa*”, hacen un análisis similar al poner en relación la novela con otras obras de Vargas Llosa, si bien ya no por su carácter metafictional sino por su actualización del melodrama. Según Gerdes y Holzapfel, *La tía Julia* es la primera obra melodramática de Vargas Llosa, si bien él vuelve a tratar este tema en tres obras de teatro: *La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*. Ninguna de las tres es un melodrama convencional pero todas usan

formas melodramáticas. La primera actualiza la estructura melodramática de la virtud perseguida, sometida al peligro y silenciada, sin la redención de la heroína al final. En la segunda, para Gerdes y Holzapfel, se evoca el tema y la estructura del escape truncado y el triángulo amoroso. Finalmente, en *La Chunga* se ve la convención melodramática del secreto en proceso de ser descubierto y la relación entre el bien y el mal. Concluyen ambos críticos que Vargas Llosa aprovecha el atractivo del melodrama, evidenciado también en los géneros populares, para crear respuestas afectivas en su audiencia, si bien evita las resoluciones convencionales del melodrama, e invita al debate de las contradicciones sociales que se evidencian en sus obras.

A propósito del melodrama, y de la estética de lo que en Perú se conoce como lo “huachafo” (peruanismo para denominar el mal gusto, lo cursi), en “*La tía Julia y el escribidor: Algunas lecciones prácticas en torno a la estética de lo huachafo*” Maria Eugenia Mudrovcic, hace una lectura de la novela a partir de los escándalos (familiares, políticos y legales) que rodearon su aparición. Además, Mudrovcic inserta la estética de los melodramas de Camacho, muestra de lo huachafo, dentro de las lógicas propias de la dictadura en la que se desarrolla la novela (el odriísmo), porque promueve la anti-movilidad y la resistencia al cambio (presente también, según Mudrovcic, en *Conversación en la Catedral*). Tanto la tía Julia como Camacho actúan dentro de la novela como ejemplos de esta estética, como modelos del mal gusto, y como anti-modelos para el protagonista quien, finalmente, tendrá que depurar lo huachafo para hacerse escritor. Para finalizar, Mudrovcic analiza el último capítulo de la novela como el triunfo del orden social, el restablecimiento del buen gusto y, por eso concluye que, a pesar de los juegos de superficie con el formato, la novela tiene profundas relaciones con la novela burguesa del siglo XIX.

Domingo Ynduráin en “Vargas Llosa y el escribidor” acude como Mudrovcic, aunque lo niega, al contexto extra-narrativo del autor para sustentar que, en realidad, Pedro Camacho es la representación de Vargas Llosa en su proceso de escritura de otra novela, *La casa verde*. Ynduráin describe la relación entre los dos planos de la narrativa y la manera como la realidad empieza a afectar la ficción y viceversa para argumentar que la figura que une ambos planos es el personaje de Camacho. Con citas de entrevistas, el crítico explica la confusión de los personajes de Camacho a partir la experiencia real de composición de Vargas Llosa. La diferencia en el éxito de la labor de ambos se debería a que Camacho repite esquemas mientras

Vargas Llosa, no. Ynduráin concluye, entonces, que la novela es un mirarse a sí mismo como escritor.

La lectura desde la poética del escritor, o desde su biografía, no es extraña en los trabajos sobre este autor si consideramos, como presenta Belén S. Castañeda en “Mario Vargas Llosa: El novelista como crítico”, que el mismo Vargas Llosa ha demostrado un interés, como crítico, en la génesis de la obra y en la relación de la obra con el escritor en tanto que en ella él se rebela contra el mundo en un intento por exorcizar demonios personales, culturales e históricos. A esta postura que considera que no es posible separar la vida del autor de su obra se suman aproximaciones a *La tía Julia* como las propuestas por Carlos J. Alonso y Francesca Denegri ya que ambos hacen una lectura edípica de la novela.

En “*La tía Julia y el escritor: The Writing’s Subject Fantasy of Empowerment*”, Alonso señala que las dos historias de la novela están presentes no para separar realidad de ficción sino porque juntas cuentan la historia central de la novela: el relato de la formación de un escritor. Este crítico propone que los capítulos pares son escritos por Varguitas en un intento por aprender el oficio del escritor y que este ejercicio, junto con el capítulo final, es una usurpación del lugar del otro (Camacho), necesaria para ser escritor. Alonso ve un movimiento análogo en lo narrado en los capítulos impares ya que, desde la biografía del autor, sostiene que Varguitas seduce a Julia viendo en esta un sustituto de la madre y así completar la usurpación del padre, y que, al casarse con Patricia, hace que todo hijo suyo tenga el apellido Vargas Llosa, evitando así que su hijo usurpe su autoridad (simbolizada en sus dos apellidos). Así, concluye Alonso que en la novela la escritura es la afirmación de una subjetividad soberana y autónoma, la del autor, sustentado esto en la posición política del Vargas Llosa y su defensa del libre mercado y la autonomía.

Denegri hace un análisis similar en “La tentación fáustica en *La tía Julia y el escritor*” al señalar que la novela es la transformación de Marito en Mario. La novela sería entonces un espacio de exorcismo de los demonios del novelista según su biografía. En clave fáustica, Denegri propone que el autor siempre logra tomar las riendas de la historia, a pesar de los espíritus liberados, porque acepta la creación como un acto de destrucción. Además, identifica una doble metamorfosis en la novela, Marito se convierte en hombre y Varguitas, en escritor, todo esto gracias a la ayuda de Camacho y la tía Julia. Ambos le permiten a Marito realizar un parricidio simbólico y, según Denegri, la tía Julia además funciona en el relato como Margarita

(aunque menos ingenua y más experimentada) e impulsa a Mario a desafiar a su padre y a convertirse en escritor. Sin embargo, habiendo cumplido este propósito, es reemplazada por Patricia, más fuerte y a la par con el horizonte intelectual desarrollado por Mario.

Otros críticos, como Sharon Magnarelli, Walter Bruno-Berg y Anke Birkenmaier, han relacionado intertextualmente la novela con otras obras o con movimientos como el surrealismo. Magnarelli, por ejemplo, en “The Diseases of Love and Discourse: *La tía Julia y el escribidor* and *María*”, establece una relación temática entre *La tía Julia* y la novela de Jorge Isaacs al afirmar que en ambas se tratan la escritura y las relaciones entre discurso, amor, deseo y enfermedad. Ambas novelas, para Magnarelli, además de presentar narradores-personajes similares y de enfocarse en el discurso, se concentran en el paso de este personaje masculino de niño a hombre y a escritor, a pesar de tener nombres de mujeres en sus títulos. Estas mujeres son creaciones de ambos narradores, ya sea como re-creaciones de ellas en su ausencia o porque ellos las configuran a su deseo al leerles literatura. La muerte de la amada o el matrimonio y el divorcio (muertes metafóricas) son necesarios para que el narrador se convierta en escritor. Ambas novelas terminan con la ausencia de la mujer, el regreso a la tierra natal y la situación propicia para el inicio de la narración. Sin embargo, Magnarelli apunta a que una de las similitudes más importantes entre ambas novelas es que el amor es como una enfermedad que envuelve el objeto de deseo, que es doble: la mujer y la escritura. Los dos narradores-personajes no pueden tener ambos objetos simultáneamente, así que cuando uno se ausenta, el otro puede aparecer y así el amor reemplaza a la escritura o viceversa. La propuesta de Magnarelli es que en *La tía Julia* se da la reactualización de la novela romántica del siglo XIX para cuestionar la relación entre alta y baja cultura, así como para expresar la noción de escritura como repetición e imitación de otras formas literarias. Concluye Magnarelli que la diferencia entre los radioteatros y los capítulos autobiográficos, y la disimilitud en su consideración por parte de la crítica, se debe a su final: como los melodramas no tienen final, se consideran inconclusos (producto de la no superación de la página en blanco) y por eso no permiten la creación de nuevos discursos (una función primordial de la literatura, según Magnarelli).

“Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa”, de Walter Bruno-Berg, analiza cómo la novela de Vargas Llosa y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas enfrentan el problema de la realidad peruana de los años sesenta. Para Bruno-Berg, en consonancia con lo que ya se había dicho del estatus de la novela,

La tía Julia es una novela, en apariencia, frívola y de divertimento, de menor rigor formal y documental que *La casa verde* o *La ciudad y los perros*. No obstante, comparte con la obra de Arguedas que ambas muestran un afán de comunicación cultural: en el caso de Arguedas, el de la aculturación de los indígenas migrantes a la costa y, en el caso de Vargas Llosa, el que se da entre dos realidades distintas, la forma autobiográfica y los radioteatros. Ambas novelas, según Bruno-Berg, tienen en común ser aventuras (y fracasos) de los proyectos que se proponen realizar los autores: Vargas Llosa no logra mantener en la obra una clara línea divisoria entre ficción y realidad (los radioteatros tienen algo de *réel* y la autobiografía tiene algo de melodramática); en el caso de Arguedas, el mito indígena de Huatyacuri no ha servido para entender la realidad de Chimbote. Así, en la novela de Vargas Llosa, borrar los límites entre realidad y ficción muestra que los antiguos mitos son reemplazados por unos nuevos que surgen de la cultura de masas; en la de Arguedas, se evidencia que a la ineficacia del mito se responde con una polifonía de voces, con el testimonio de la otredad cultural.

Birkenmaier, para terminar, en “Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio en *La tía Julia y el escribidor*” pone en relación el personaje de Camacho y su escritura con la estética surrealista, particularmente en lo que se refiere a la radio y el poder de la voz como aspecto similar al dictado de la escritura automática.

De esta brevísima revisión de antecedentes podemos concluir que *La tía Julia* ha sido estudiada desde distintas perspectivas, centrándose en temas diferentes (desde su estructura hasta su génesis, pasando por la vida y la poética del autor), y hasta comparando la obra con otras de la tradición peruana, latinoamericana y occidental. Pero salta a la vista que en ninguna se analiza a fondo la presencia del melodrama, las maneras como aparece y como se parodia en la novela, a pesar de que la mayoría de los críticos parecen coincidir, como si fuera suficiente solo mencionarlo, en que la novela es altamente melodramática. En cierta medida este trabajo pretende aportar a una mejor comprensión de la novela en este sentido, dada la ausencia de consideración de este aspecto en la bibliografía encontrada.

Si de *La tía Julia* encontramos diversas y numerosas lecturas, lo contrario puede decirse de la novela de Parra Sandoval. En nuestra revisión bibliográfica sólo encontramos un estudio dedicado exclusivamente a *La amante de Shakespeare* (en adelante *La amante*), la tesis “La novela paródica de Rodrigo Parra Sandoval ‘La amante de Shakespeare’” de Eui Suk Kim. En ella, Suk Kim propone, siguiendo a Bajtin, que la novela es paródica en tanto en ella una realidad

se convierte en otra ficción por la imaginación subjetiva de Altagracia. En primer lugar, el autor señala que la parodia supone un distanciamiento y una desfamiliarización, si bien también incluye un grado de simpatía por aquello que es parodiado. Sin embargo, la parodia de *La amante* no es cómica sino satírica ya que lo fantástico y lo hermoso de la literatura rosa y el folletín se convierten en humor negro y cínico. La parodia, como sucede en la novela, es dialógica en tanto Parra Sandoval no propone un metadiscurso verdadero sino una pluralidad de estilos y voces. Además, Suk Kim identifica en la novela dos clases de parodia: la autoparodia, es decir, la que se da en los eventos autobiográficos y la parodia de otras obras, es decir, el folletín. Señala, entonces, que en *La amante* hay ciertos elementos del folletín, como un mundo femenino donde la mujer es un ser-objeto ideal y la concepción del matrimonio como salvación, aunque en el tiempo se distancia de este género al plantear que el tiempo lineal se convierte en uno cíclico y mítico. Por último, Suk Kim explica cómo, desde su lectura, se da el proceso de parodización, en un juego de cinco niveles: el autor escribe la vida de una mujer como presentación; esa mujer escribe un conjunto de folletines parodiando su pasado y el futuro de su nieta (en este nivel empieza el juego paródico); los protagonistas de la novela son la nieta y el novio, que comparten los mismos nombres que la abuela y su esposo; hay un espejo infinito de protagonistas y espacios diferentes; la narradora termina de escribir. Con este esquema, Suk Kim explica cómo el mundo voluntario e interior de la abuela (intramundo) transforma el mundo real y objetivo (el extramundo) en un mundo transformado gracias a su imaginación. Lo paródico entonces, según este crítico, aparece cuando el intramundo convierte el extramundo en un mundo transformado. Concluye Suk Kim que *La amante* es una novela paródica, a diferencia de la novela tradicional, porque presenta muchos universos gracias a la alteridad misma de la novela, es decir, a la relación entre ficción y realidad.

Además del estudio de Suk Kim, hay breves alusiones a *La amante* en algunos de los artículos críticos que abordan la narrativa de Parra Sandoval en su conjunto. Entre esos encontramos “Rodrigo Parra Sandoval: juego y desenmascaramiento” y “La novelística de Rodrigo Parra Sandoval o el revés del paraíso”, ambos de Luz Mery Giraldo. Ambos artículos, de manera similar, caracterizan la novela como una antinovela o un conjunto de anticuentos sin una unidad argumental clara que presenta variaciones sobre un tema, la escritura desde el amor. Ambos artículos también coinciden en señalar que *La amante* constituye la parodia solemne de la visión melodramática del universo cultural colombiano, marcada por novelas como *María de*

Jorge Isaacs, con sus telenovelas y literatura de masas. En el primer artículo se menciona, de paso, que este mismo tema ha aparecido en *El álbum secreto del Sagrado corazón* de Parra Sandoval (también mencionado en el segundo artículo, donde además también se señala el parecido con *Un pasado para Micaela* en términos de la fragmentación de las obras) y en *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig. El segundo artículo resalta, además, que la parodia en *La amante* desenmascara la tragicomedia que hay detrás de las novelas de entretenimiento. La conclusión del primer artículo, a propósito de toda la narrativa de Parra Sandoval, es que sus propuestas estructurales y su crítica aguda desestabilizan al lector, lo obligan a que se implique con su contexto y a que abandone la lectura burguesa. Por otra parte, en el segundo artículo se concluye insertando a Parra Sandoval en la línea de autores colombianos que exigen un nuevo lector al configurar una nueva forma del placer de la escritura, entre ellos Germán Espinosa, Fernando Vallejo, Humberto Valverde, Fernando Cruz Kronfly y R.H. Moreno Durán. A la obra de estos dos últimos, junto con la de Parra Sandoval, tanto en “La novela colombiana en vísperas de un nuevo siglo 1975-1990” y “La novela colombiana de fin de siglo: calidoscopio de una narrativa”, Luz Mery Giraldo la circunscribe en una corriente, dentro de la narrativa colombiana contemporánea, que denomina “las novelas de lenguaje” que construyen aventuras desde la palabra, “experimentando, inventando y transgrediendo, parodiando vida y literatura” (“La novela colombiana en vísperas” 490).

La evidente ausencia de estudios críticos de esta novela de Parra Sandoval casi justifica la aparición de un trabajo como el que aquí proponemos. Hay, asimismo, un fenómeno que reforzaría dicha justificación: dentro del ya limitado número de aproximaciones teóricas y críticas a la obra de Parra Sandoval, *La amante*, al igual que en el caso de *La tía Julia*, tiene un lugar aparentemente marginal en la narrativa del autor. Esta apreciación, subjetiva sin duda, se sustentaría en la cantidad de trabajos críticos que se han dedicado consistentemente a otras novelas, particularmente a *El álbum secreto del Sagrado Corazón* y *Tarzán y el filósofo desnudo*, como puede apreciarse en los trabajos de Cristo Rafael Figueroa, Luz Mary Giraldo (Rodrigo Parra Sandoval: la ciudad parodiada. Ciudades escritas. Literatura y Ciudad en la Narrativa Colombiana: Luz Mary Giraldo”), Cristo Rafael Figueroa S. y Emmanuela Jossa (Véanse las obras citadas). Resalta de esta revisión también que, salvo la breve mención a la obra de Puig, no se ha relacionado a *La amante* con una obra de la narrativa latinoamericana u occidental.

De esta revisión surgen, más sólidamente, las líneas temáticas que abordamos en este trabajo. La poca consideración (con cierto nivel de detalle), que se le ha dado al tema del melodrama en la novela de Vargas Llosa, la necesidad de exploración de la metaficción en *La amante* y, sobre todo, el interrogante por la manera como estos dos focos se sustentan en, y se conectan con, el carácter paródico de ambas novelas explican este trabajo. Estos mismos temas, como se verá por su distribución en los capítulos de este trabajo, guían también el desarrollo metodológico del análisis: el primero se concentra en la parodia y el melodrama, el segundo en la parodia y la metaficción y el último, bisagra que pretende unir los dos primeros, en la relación de las tres temáticas. Encontrará el lector, además, antes de cada capítulo, unos pequeños textos literarios que he llamado “cortinas”, una especie de interpretación pseudo-literaria y personal de los problemas abordados en cada capítulo.

En cuanto al marco teórico de este trabajo, las teorías y categorías bajo las cuales se circunscribió el análisis provienen en su mayoría de la obra de Linda Hutcheon, crítica y teórica literaria, particularmente de *A Theory of Parody* para abordar el tema de la parodia y *Narcissistic Narrative* para el de metaficción. La contemporaneidad de las teorías con respecto a las obras así como la posibilidad de que estas pudieran arrojar nuevas luces sobre ambas novelas, dado que en gran medida no se habían mirado desde esta perspectiva, particularmente en lo que respecta al desarrollo de la parodia, fueron las razones fundamentales detrás de esa decisión. Tratamos entonces, a la luz de los postulados de Hutcheon y concentrándonos en los tres temas que nos interesaban, de hacer un análisis textual y comparativo entre ambas novelas, concentrándonos en las coincidencias de los recursos utilizados y en las similitudes y diferencias de sus efectos.

Podemos concluir, así, que el propósito de este trabajo es que, después de finalizado, el análisis de ambas novelas, de la manera aparentemente similar como dialogan con el melodrama, de cómo se construyen metafictionalmente y de cómo estos dos elementos se constituyen a la luz de la parodia de cada novela y en su mutua relación, permita evidenciar la complejidad de ambas obras y que, a partir del aspecto transformacional que resultaría de una lectura comparada, sugerir la necesidad de re-consideración de su lugar dentro de la narrativa de cada autor, así como su lugar en la tradición literaria en la que se inscriben.

Una vez finalicé un ensayo sobre intertextualidad y literatura comparada con la siguiente pregunta: “Pero cuando se trata de establecer como lectores las relaciones, de manera crítica, ¿hasta dónde podemos llegar sin perder la credibilidad?”. La respuesta de mi profesora, escrita a

mano y en lápiz, resume el propósito y el alcance de este trabajo: *Hasta donde las obras comparadas se iluminen la una a la otra en las constataciones.*

Texto

El diestrísimo actor Raúl Salmón –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu– se miró en el espejo de su camerino y, frotando su dedo índice contra su pulgar en un concienzudo movimiento circular, peinó las punticas de su retorcido y delgado bigote falso. Maestro de su oficio, practicaba los ademanes de su personaje Santos Negrón, el villano de la telenovela de turno. Acto seguido, levantó tanto las cejas que casi se juntaron con su cabello y emitió una altisonante y cortada carcajada. Sí, estaba listo para entrar a escena.

Hoy terminaría, por fin, de grabar “Naípe Amoroso” y podría tomarse unas merecidas vacaciones en la Riviera Francesa o en un monasterio del Tíbet. Y es que, a pesar del aire de vitalidad con que siempre se dirigía, estaba agotado. Haber encarnado, por primera vez en su prolífica carrera, el personaje protagónico y el antagónico simultáneamente había sido un reto de tal envergadura que, solo en la confidencialidad de sus pensamientos, había admitido que lo inconfundible empezaba a confundirse. ¿Santos Negrón? ¿Romeo Burgos? La magia de las prótesis, los postizos y el maquillaje profesional lo había sacado de apuros en más de una ocasión.

Y no era culpa únicamente, debilidad de la mortalidad humana, de los cincuenta años de experiencia de vida de don Raúl Salmón. La libretista de la telenovela, la aclamada Corín Tellado, en un arranque de vanguardismo incontenible, le había propuesto a los productores filmar, *Hitchcock-style*, tres finales posibles para la historia y escoger el definitivo según el favor del público. Se presentaría antes del gran final una serie de *teasers* alusivos a cada alternativa y se escogería, de la manera más democrática, la más aclamada, merced a los votos y más votos que llegarían por internet, teléfono y hasta correo de mula. A los mercaderes, previa consulta a McCann, les pareció una idea rompe-ratings y de inmediato autorizaron presupuesto para las más grandes extravagancias solicitadas por Corín Tellado, incluyendo cuatro carro-tanques cargados con agua, un vestido de novia Vivienne Westwood con cola de siete metros y el alquiler de un convento colonial en un peñasco perdido de la geografía nacional.

Y así, el pobre de Raúl Salmón, temeroso de su salud mental, tuvo que interpretar, en la piel de dos personajes diferentes, los tres escenarios urdidos por la libretista. Brilló de alegría como Romeo Burgos en su descomunal boda con Altagracia, gritó desesperadamente como Santos Negrón en una prisión de máxima seguridad. Fue un Romeo desconsolado ante la decisión de Altagracia de internarse en un convento de las carmelitas descalzas, y se infiltró en el

susodicho convento como Santos Negrón. Y murió, encarnando a ambos personajes, en la funesta avalancha que, justo en el momento de la reconciliación y entre gritos desesperanzados, acabó con el destino de todos los protagonistas.

Lo que el emérito Raúl Salmón y la atrevida Corín Tellado nunca supieron fue que la orden de los productores para Deloitte, la firma auditora de los votos, era señalar como final ganador el feliz matrimonio, sin importar cómo los ejércitos de amas de casa, secretarias y oficinistas quisieran que terminara la historia entre la humilde crupier y el experimentado magnate de los casinos.

Hablar de literatura parece ser, al menos en un primer momento, hablar también de un texto. Y es precisamente eso lo que pretendo hacer en este capítulo. De ahí que, al adentrarse en los textos que constituyen *La tía Julia* y *La amante de Shakespeare*, podamos identificar que ambos tienen tramas y estructuras marcadamente diferentes.

Por un lado, *La tía Julia* presenta la enmarañada historia de amor entre un joven Vargas Llosa y su tía política, Julia. A esto se suma la búsqueda del joven por convertirse en escritor, marcada por la presencia de Pedro Camacho, un creador de radioteatros boliviano que Vargas Llosa conoce en su trabajo como periodista y que, poco a poco, se va enloqueciendo. El desarrollo cronológico de esta trama, en los capítulos impares de la novela, se alterna con la prosificación de los episodios iniciales de los radioteatros de Camacho, en los capítulos pares (Standish, “Vargas Llosa’s Parrot” 144). La alternancia termina en el capítulo veinte que, en vez de mostrar un nuevo radioteatro, cierra la novela con un *flashforward* en donde se describe brevemente el final de la relación con Julia y un encuentro con Camacho quien, aparentemente, ha recobrado su cordura.

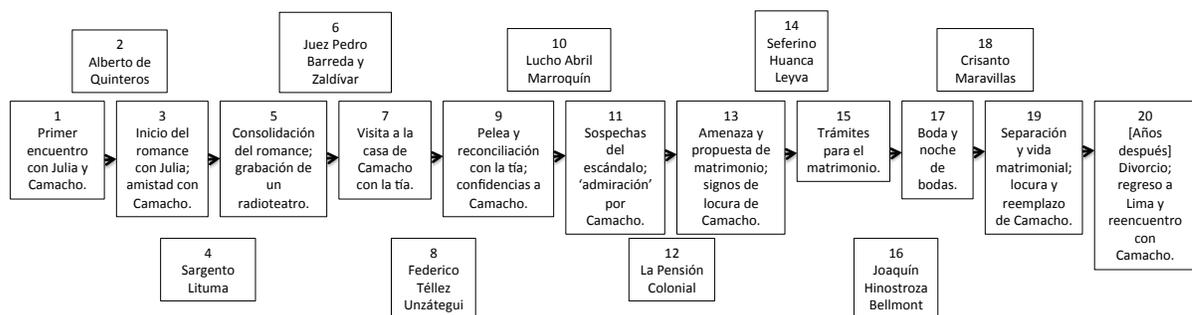


Fig. 1 Estructura de *La tía Julia y el escribidor*

La Figura 1, basada en la novela misma y en el artículo de Rita Gnutzmann (95-6), muestra los principales eventos de cada capítulo, ya que no tienen título para su identificación. Esta representación gráfica de la estructura de novela hace evidente la existencia de dos niveles de narración: el primero, aquel del relato que hace Mario en retrospectiva y que lleva el hilo conductor de la historia del romance y la amistad con Camacho; y el segundo, el universo de los “radioteatros” (o su representación en prosa), identificable por alusiones que se hacen a sus temas en el primer nivel de la narración. No hay conexión alguna entre los capítulos pares, salvo

que corresponderían a la creación del escriba boliviano, Camacho, ya que cada uno presenta una nueva historia, a pesar de que la anterior queda inconclusa.

Por su parte, *La amante* cuenta la historia de Altagracia Arizmendi, una mujer de edad que, con el seudónimo de Corín Tellado, escribe novelas rosa para vengarse de la sociedad caleña que no apreció, como ella, el valor de la obra de Shakespeare. Aunque la trama poco o nada tiene en común con *La tía Julia*, la novela de Parra Sandoval también presenta otro nivel de la narración: la “autobiografía” de Altagracia, la verdadera historia de su amor por Shakespeare.

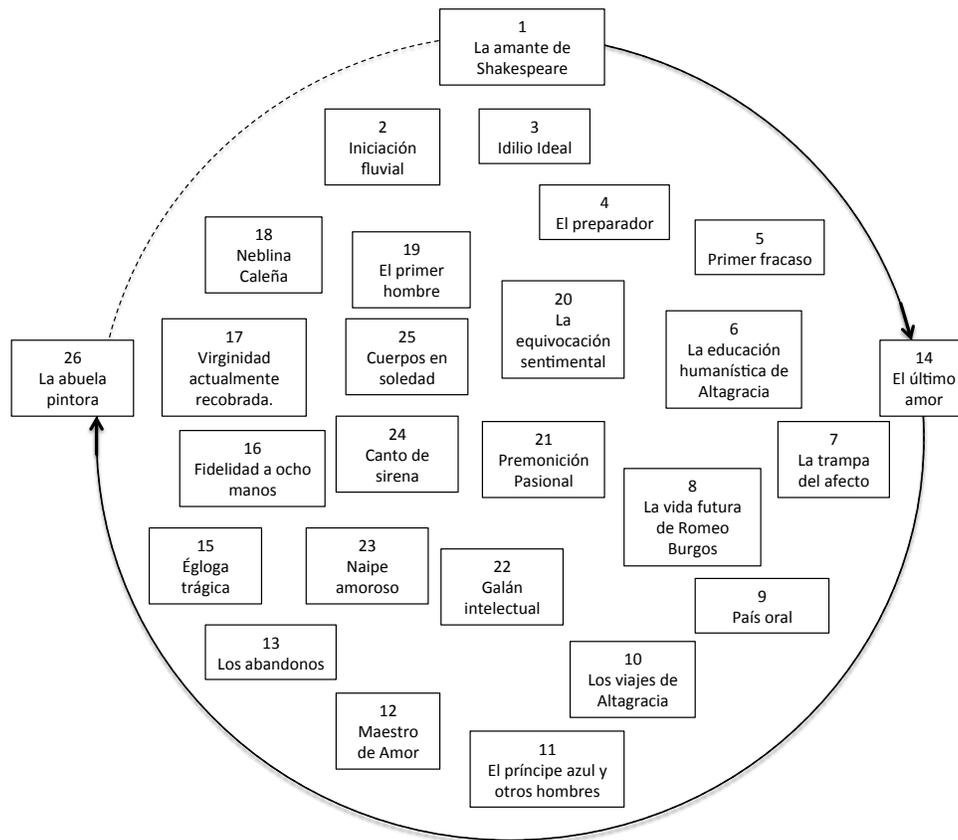


Fig. 2 Estructura de *La amante de Shakespeare*

La Figura 2 hace evidente que la estructura de *La amante*, a pesar de presentar también dos niveles narrativos, es diferente a la de la novela de Vargas Llosa. La novela de Parra Sandoval, en donde cada capítulo va acompañado de un epígrafe proveniente de una obra de Shakespeare, crea el marco narrativo, primer nivel de la narración, únicamente en tres capítulos. Es decir, la enunciación de la autobiografía tiene lugar en esos tres capítulos que crean el

universo (extramundo, según propone Suk Kim (56)) dentro del cual se encuentran los otros veintitrés capítulos, es decir, los correspondientes a la ficción que compone la autobiografía de Altagracia. Es necesario mencionar, sin embargo, que este denominado relato autobiográfico no es en absoluto convencional y, por lo tanto, no responde a las lógicas de este género. De ahí que los capítulos dentro del universo narrativo se encuentren en desorden y no sigan un orden cronológico (como se esperaría de una autobiografía convencional, como la de *La tía Julia*). Los veintitrés capítulos de la autobiografía, más que narrar eventos pasados de la vida de Altagracia, muestran los posibles futuros de Altagracia y Romeo, siempre diferentes y siempre los mismos, como ella confiesa al final de la novela:

el pasado solo existe como una forma de mirar el presente y, por qué no, de prefigurar el futuro. El futuro de ellos, Romeo y Altagracia, su futuro que he contado en estas historias que tanto se parecen a las que escribo como Corín Tellado. (221)

No obstante, la división entre algunos de estos veintitrés capítulos y los tres del marco narrativo no es tan clara. Algunos capítulos, como “La educación humanística de Altagracia”, “La vida futura de Romeo Burgos” o “Los viajes de Altagracia”, podrían, con toda verosimilitud, hacer parte de la realidad del nivel del marco de la narración. Esta breve visión de la estructura de ambas novelas pone en evidencia que los *mise en abyme* que constituyen la inclusión de los radioteatros de Pedro Camacho y la autobiografía de Altagracia, mientras ambos se encuentran en el proceso de redacción, son una muestra clara de que estamos ante una narrativa que, para seguir a Linda Hutcheon, podría clasificarse como narcisista. Este narcisismo narrativo es, además de la alusión autobiográfica de ambas obras, real en el caso de *La tía Julia* y ficcional en el caso de *La amante*, la primera coincidencia identificable entre las novelas.

Se trata, sin duda, de un tipo de literatura que, como el personaje de Ovidio, se mira a sí misma al espejo, maravillada con su propia construcción. También puede denominársele metaficción, es decir, “fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”¹ (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 1). Hablamos entonces de una narrativa que le indica al lector que lo que lee, a pesar de su posible ilusión de verdad, es ficción antes que nada. Se trata de un movimiento en el que el texto

¹ “ficción sobre la ficción, es decir, ficción que incluye dentro de sí misma un comentario a propósito de su propia narrativa y/o identidad lingüística”. La traducción es mía, al igual que la de todas las notas al pie de este trabajo.

mismo le recuerda constantemente al lector que lo leído es un artificio, es decir, le pide que tome distancia y, sin embargo, también le exige que participe activa, intelectual y afectivamente en la construcción de ese heterocosmos (“[a] coherent, motivated . . . autonomous whole of form and content”² (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 42), que le ofrece esta narrativa.

Hutcheon, en *Narcissistic Narrative*, ofrece una tipología que, sin ánimo de ser definitiva o categóricamente excluyente, es de gran utilidad en el momento de caracterizar la narrativa metaficcional. La autora propone dos formas de narcisismo narrativo: el “abierto” (*overt*) y el “encubierto” (*covert*). En el primer caso nos encontramos ante un texto que es autoconsciente en tanto revela su identidad como texto bajo la forma de tematizaciones o alegorías explícitas. El segundo tipo de narcisismo cobija narraciones en las que este proceso se da de manera implícita e interna, es decir, un texto autorreflexivo, porque veladamente vuelve sobre la condición misma de la ficción, pero no necesariamente autoconsciente (7).

Ambas formas de narcisismo narrativo se dividen a su vez en otras dos vertientes, según hablemos de ficciones en las que se tematice (en el caso del narcisismo “abierto”) o se actualice (en el “encubierto”) con mayor contundencia la construcción del texto como diégesis o como artificio lingüístico. Así, en el narcisismo abierto que tematiza lo diegético se resalta el poder del relato para crear heterocosmos y en el que se encarga de lo lingüístico se hace énfasis en el poder y los límites del lenguaje ficcional. Por su parte, el encubierto diegético se preocupa por actualizar modelos literarios que, en cierta medida, son en sí mismos autorreflexivos, como la historia detectivesca, la fantástica, la erótica y el juego, mientras que el narcisismo encubierto lingüístico actualiza modelos como el acertijo, la broma, el anagrama o el calambur (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 154).

Tanto la novela de Vargas Llosa como la de Parra Sandoval, al revelar de manera explícita el papel que cumplen las narraciones internas dentro de la macronarración, es decir, la autobiografía de Altagracia Arismendi y los radioteatros de Pedro Camacho, hacen parte de la narrativa narcisista de tipo abierto y diegético, como bien resalta Peter Standish, para el caso de *La tía Julia*, en su ensayo “Contemplating your own novel: the case of Mario Vargas Llosa” (58). Hay, sin embargo, además de esta primera coincidencia estructural, la metaficcionalidad, un punto de encuentro ineludible entre ambas novelas (aquello que, probablemente, causó el *déjà vu* literario del que hablé en la introducción): ambas son textos marcadamente paródicos.

² “una unidad de forma y contenido que sea coherente, motivada y autónoma”.

Siguiendo a Standish, “Parody is a common device of metafictionists; texts are never more than parodies of life and the conscious use of parody obliges one to recognize that a literary code is at play”³ (“Contemplating your own novel” 58). No es sorprendente, entonces, que este sea un punto común entre ambas novelas.

La parodia, como bien señala Hutcheon en su libro dedicado a este tema, *A Theory of Parody*, no es un fenómeno nuevo, aunque es necesario reconocer que su popularidad durante el siglo pasado quizás sugiere la conveniencia de una reconsideración concienzuda de sus características, particularmente porque este término ha sido llamado parasítico y derivativo (1-4) y teóricamente ha estado circunscrito, por lo general, al ámbito de la imitación y la crítica ridiculizadora (51). Como ejemplo de esta definición común de parodia, ofrecemos la propuesta por Ayuso de Vicente: “Imitación burlesca... de una obra seria... con la intención de mofarse de ella a través del procedimiento de la ironía, y con la utilización de todo tipo de recursos, especialmente cómicos” (284). La parodia que estudia Hutcheon, y aquella a la que haremos referencia en este trabajo, es de otra naturaleza.

Coincidimos con Hutcheon al decir que “there are probably no transhistorical definitions of parody possible”⁴ (*A Theory of Parody* 10). En esta medida, la definición de parodia ofrecida por ella, y que adoptamos en este trabajo, debe entenderse dentro de los límites de nuestra contemporaneidad, en particular si consideramos que la parodia es, por un lado, una de las principales formas de diálogo con el legado del pasado y, por otro, una forma importante de autorreflexividad moderna (Hutcheon, *A Theory of Parody* 2-4). Se trata, sin duda, de dos características de la parodia que implican una perspectiva histórica determinada. Así, la definición de parodia (moderna) propuesta por Hutcheon puede resumirse en:

parody is repetition, but repetition that includes difference (Deleuze, 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of ‘trans-contextualization’ and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage.⁵ (*A Theory of Parody* 37)

³ “La parodia es un dispositivo común de los que escriben metafiction; los textos no son más que parodias de la vida y el uso consciente de la parodia obliga a reconocer que hay un código literario en juego”.

⁴ “probablemente no hay definiciones transhistóricas posibles de la parodia”.

⁵ “parodia es repetición, pero repetición que incluye diferencia (Deleuze, 1968); es imitación con distancia irónica y crítica, con ironía que puede tener efectos contrarios. Las versiones irónicas de ‘trans-contextualización’ y la inversión son sus principales formas de operación, y el rango de su *ethos* pragmático va desde la ridiculización despectiva hasta el homenaje reverencial”.

Se trata entonces, cuando hablamos de parodia, de una repetición, marcadamente irónica, que más que similitudes, evidencia diferencias y una distancia crítica. No es una actualización o trans-contextualización de códigos o literaturas sin más, sino que exige para su existencia la presencia de inversión crítica, si bien esta ironía puede tomar muchas formas e intenciones. De hecho, una de las principales características de la parodia moderna, según la propone Hutcheon, es el amplio rango de su intención, desde juguetona hasta despectiva, sin que esto signifique necesariamente un detrimento del texto parodiado (*A Theory of Parody* 6). En últimas, la definición de parodia adelantada por Hutcheon deja la puerta abierta para que muchas expresiones, no solo en literatura (vale la pena mencionar), puedan considerarse paródicas, siempre y cuando haya repetición y distancia crítica. Dentro de estas posibilidades, la parodia “can be a serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms”⁶ (Hutcheon, *A Theory of Parody* 15).

Estas “formas codificables” son, también, parte esencial de la definición de parodia dado que esta no puede existir sin un texto otro al cual repetir o reactualizar. Este juego irónico al que llamamos parodia involucra múltiples convenciones pero, en especial, formas marcadamente codificadas que serán, después de su repetición distanciada, resignificadas, incluso en medios o géneros diferentes al intertexto parodiado (Hutcheon, *A Theory of Parody* 18). Y es precisamente en esta exigencia fundamental de la parodia, la existencia de un intertexto o forma codificada al cual transcontextualizar, donde se completa la segunda coincidencia que encontramos entre *La tía Julia y La amante*: lo que se parodia es el melodrama.

Desde el momento en que se menciona la palabra “melodrama” se entra en un mundo de ambigüedades. Se trata de un género que, desde sus inicios en el siglo XVIII en Francia, se ha movido entre dos polos que, aunque no opuestos, han sido históricamente problemáticos: por un lado, el favor de un público cada vez más numeroso y, por el otro, el desprecio desaforado de los críticos (Thomasseau 14). Esta combinación de éxito masivo y sarcasmo crítico ha acompañado a las formas derivadas de este género dramático, configuradas por una estética melodramática, incluso hasta nuestros días. De ahí que, como bien señalan Jean-Marie Thomasseau (8) y Jesús Martín-Barbero (59), hoy cuando hablamos de melodrama, derivamos inevitablemente en lo popular, lo populachero y, sobre todo, en paraliteratura o infraliteratura (Thomasseau 8), es decir,

⁶ “puede ser un criticismo serio, no necesariamente del texto parodiado; puede ser una burla juguetona y genial de formas codificables”.

en expresiones literarias de goce, de escapismo, que están al margen de la literatura oficial (Estébanez Calderón 388; Marchese 310). No es extraño, entonces, que los ejemplos paradigmáticos de la novela paraliteraria sean la novela rosa y la novela del oeste (*western*) (Ayuso de Vicente 340).

La reputación cuestionable del melodrama, dentro del círculo de los estudios literarios, encuentra su fundamento quizás en que es un género que, desde sus inicios, fue estrictamente codificado y predecible. Derivado del drama enteramente cantado y de la pantomima (Thomasseau 14), el melodrama estaba dirigido a un público popular. Como expresó el melodramaturgo más famoso, Pixérécourt, en su obra crítica *Le livre des Cent et Un*, “El melodrama será siempre un medio de instrucción para el pueblo, porque es un género que está a su alcance” (en Thomasseau 54). Se trataba de espectadores que no sabían leer ni escribir (Thomasseau 28) y que debían reconocer la clave para entender la acción en la música, el gesto y la fisonomía de los personajes. La codificación de estos elementos, así como de los temas y estructuras propias del género, respondían sin duda a una necesidad de total claridad frente a su público analfabeto (Mariño Solano 64).

El desarrollo de este popular género, según explica Thomasseau, tuvo dos momentos diferentes. El primero, el melodrama clásico, estuvo en auge entre 1800 y 1823 y presentó, a su vez, dos corrientes principales: el drama histórico y el burgués. La corriente del drama histórico presentaba fundamentalmente historias de héroes y hazañas militares del pasado (Thomasseau 34). Por su parte, y es esta la corriente que influenciará de manera más notable las derivaciones del melodrama, la corriente del drama burgués representaba “más que nada dramas de familia: herencias, matrimonios secretos, deshonores, desprecios, robos, niños perdidos y recuperados” (Thomasseau 34).

Una de las principales características del melodrama clásico, como ya se podía intuir dado su público, es su labor de adoctrinamiento: “El melodrama tiene como base el triunfo de la inocencia oprimida, el castigo del crimen y de la tiranía” (Thomasseau 35). A los conflictos, en su mayoría derivados del drama burgués y usualmente causados por lo mismos móviles (venganza, ambición, dinero y raramente el amor), seguía inevitablemente la restitución de un estado ideal, la justicia y el triunfo de la virtud, la inocencia y la bondad. Este final feliz, como veremos más adelante, es una de las características codificadas más fuertes del género y de muchas de sus derivaciones. Así, no era extraño que, hacia el final de un melodrama como *Le*

sacrifice d'Abraham (1816) de Jean Cuvelier de Trye, un personaje dijera “Los malvados ya no nos atormentarán más, y seremos todos felices” (Thomasseau 40). Esta recompensa después del sufrimiento se gana, dentro de la lógica del melodrama, gracias a la total abnegación, cumplimiento del deber sin importar nada, respeto de la jerarquía social y, en general, la total aptitud para sufrir demostrada por los personajes buenos. (Thomasseau 52-3)

Adicional al final feliz ineludible, otros elementos argumentales, como la persecución, el reconocimiento (de madre e hija, etc.) y el amor (pocas veces romántico, en su mayoría maternal o filial) están presentes en el melodrama clásico. Sin embargo, más que estos elementos, la polarización marcada entre personajes buenos y malos, ausentes de psicología, es lo que define al melodrama (Martín-Barbero 46). Como afirma Thomasseau, “La división de la humanidad según el melodrama clásico, es simple e intangible: los buenos de un lado, los malos del otro” (41). Dentro de este esquema maniqueo de personajes, solían repetirse ciertas categorías: el malo, quien simbolizaba la maldad; una mujer o un niño, representantes de la inocencia perseguida; un personaje cómico cuya función era aliviar la tensión dramática y, por último, un padre noble, figura de autoridad y protección (Thomasseau 41; Martín-Barbero 47-8).

Si bien algunos de los rasgos del melodrama clásico, así como de los personajes que en él se desempeñaban, se mantienen en el siguiente momento, el melodrama romántico, que tuvo auge entre 1823 y 1848, hay un cambio en los valores del género así como la introducción de nuevas temáticas, particularmente como consecuencia del desarrollo político en Francia a mediados del siglo XIX (Thomasseau 70). Uno de los principales cambios que se da en este segundo momento es el desplazamiento del protagonismo: es común en los melodramas posteriores a 1823 que los personajes principales ya no sean niños o mujeres virtuosas sino asociales, personas marginales, que se convierten en héroes. Así mismo, la pasión amorosa, marcadamente ausente en el melodrama clásico, empieza a aparecer en escena (Thomasseau 71). Sin embargo, una de las modificaciones más notables será la introducción de finales trágicos en los que el sacrificio del protagonista desemboca en su muerte (Thomasseau 73).

A pesar de las innovaciones temáticas y técnicas (especialmente en términos de escenografía), ya para 1838 el melodrama tenía una connotación negativa y el término se usaba de manera despectiva (Thomasseau 72). Además, la incipiente competencia con otros géneros, como el vodevil y la opereta, le restó popularidad. No obstante, un evento de gran importancia en la supervivencia del género tiene lugar por estos años: el establecimiento de la relación entre el

melodrama, el folletín y la novela (Thomasseau 76). La influencia del folletín en el melodrama, y viceversa, se debió en gran parte a que la mayoría de los melodramaturgos, para esta época, eran también escritores de novelas, según Thomasseau (79). Esta influencia derivó en la inclusión de personajes como notarios, abogados, médicos y obreros (un grupo social que había puesto de moda los folletines) así como una estructura cada vez más fragmentaria y folletinesca en los melodramas (Thomasseau 76-9).

Después de 1848, el melodrama se fue debilitando y diversificando en cuatro líneas: el melodrama militar, patriótico e histórico; el de costumbres y naturalista; el de aventuras y exploraciones, y el policial y judicial. Sin embargo, su estética sobreviviría en el cine, el folletín, la novela rosa, la radionovela y la telenovela (Marchese 255). Son precisamente dos de estos herederos de la estética melodramática los que parodian Vargas Llosa y Parra Sandoval en las dos novelas que aquí nos ocupan: el radioteatro y la novela rosa, respectivamente.

Según Medina Cano, “El patrón textual de la radionovela es el folletín” (93) y, como ya vimos, la relación entre melodrama y folletín fue de gran movimiento, en ambos sentidos, ya que en los dos géneros se desarrollaban los mismos temas (Thomasseau 20). Como bien resume Martín-Barbero,

La transformación del melo-teatro en novela por entregas, en folletín, se produce a mediados del siglo XIX y merced tanto al desarrollo económico y tecnológico de la prensa, al ensanchamiento del público lector como a la explotación de todo lo que de ‘novelesco’ había ya en el melo-teatro. (50-1)

Del melodrama pasamos al folletín y, de ahí, a la radionovela. De hecho, el verdadero desarrollo del folletín en Latinoamérica, para Martín-Barbero, se da en la radio gracias a dos mediadores: el circo en Argentina y, en especial, la lectura de folletines en las tabacaleras cubanas en el siglo XIX (55). Así, con la llegada de la radio, estas lecturas en voz alta de los relatos folletinescos se convertirán en radionovelas, recuperando su estructura dramática y manteniendo sus temáticas.

La radionovela muestra, en últimas, la permanencia del relato melodramático, particularmente del melodrama clásico burgués, “con su revalorización de los sentimientos y el tratamiento de las relaciones amorosas, familiares y sociales que le es propio” (Medina Cano 91). Y son precisamente estos problemas familiares (secretos fatales, venganzas, reclamaciones de justicia, etc.) los temas de los radioteatros de Camacho. Si, como vimos, la parodia es, al menos

en un primer momento, repetición (Hutcheon, *A Theory of Parody* 6), algunos de los elementos melodramáticos que se repiten en *La tía Julia* son, sin duda alguna, las temáticas propias de las radionovelas derivadas del folletín. Anke Birkenmaier, a propósito del melodrama en la novela de Vargas Llosa, acertadamente señala:

Así, los episodios radionovelescos cumplen con todos los rasgos del melodrama descritos por Ben Singer: exceso de emociones, suspensión de una acción en su punto álgido (*cliffhangers*), secuencias de persecución y de salvación, polarizaciones morales, coincidencias improbables, enredos, énfasis en la acción, la violencia y el peligro. (692)

La caracterización que ofrece Martín-Barbero de estos temas del imaginario burgués en el folletín, siguiendo a Morin, nos permite desglosar aún más lo que, en realidad, encontramos parodiado en *La tía Julia*:

Junto a los misterios del nacimiento, la sustitución de los hijos, las falsas identidades, el folletín introduce la búsqueda del éxito social y los conflictos sentimentales. Pero a su vez los personajes del mundo cotidiano se verán arrastrados a aventuras rocamboleras y la vida de la ciudad se verá atravesada por la irrupción del misterio: ‘las corrientes subterráneas del sueño irrigando las ciudades prosaicas. (54-55)

Cada uno de los nueve radioteatros atribuidos a Camacho se inscribe dentro de estos tópicos. Como relatos de tragedias familiares encontramos el primer radioteatro, correspondiente a la historia del doctor Alberto de Quinteros (figura análoga a la del padre bondadoso del melodrama clásico) y el incesto que descubre entre sus sobrinos, y el cuarto, la historia de don Federico Téllez Unzátegui y las tensiones que en su familia se generan a causa del trauma que a él le causó la muerte de su hermana. El primero reactualiza, además, los temas de un secreto familiar con nefastas consecuencias y, dado el bebé que resulta del incesto, el aparente misterio de la identidad del padre. Por su parte, el radioteatro de don Federico lo mueve la sed de venganza, tanto del protagonista hacia los roedores que mataron a su hermana, como la de su esposa e hijas por la represión a la que creen haber sido sometidas gracias a él.

Por su parte, el segundo y el sexto radioteatro son muestras de, como señala Martín Barbero en la cita anterior, la irrupción del misterio en la cotidianidad limeña. La historia del sargento Lituma, el segundo relato radioteatral, presenta el inverosímil encuentro del

protagonista con un polizonte africano que se escondía desnudo en una bodega del Callao. Tanto la atmósfera brumosa del relato, como el origen desconocido del enigmático africano, hacen explícito su carácter misterioso. Encontramos una clima narrativo similar en el capítulo correspondiente a la tragedia de la familia Bergua y su pensión colonial. Lo misterioso en esta historia lo proporciona el oscuro personaje de Ezequiel Delfín, uno de los inquilinos más queridos, quien en un ataque de locura apuñala al dueño de la pensión e intenta violar a la esposa. La irracionalidad de los actos de Ezequiel, completamente contrarios a la personalidad apacible aunque reservada que caracterizaba inicialmente al personaje, agudizan aún más esta idea.

El capítulo protagonizado por el juez Pedro Barreda y Zaldívar actualiza uno de los temas más paradigmáticos del melodrama clásico: la persecución de la virtud y la inocencia, simbolizadas aquí en la virginidad perdida de Sarita Huanca Salaverría a manos, aparentemente, de Gumercindo Tello. Por esta misma línea temática encontramos el quinto radioteatro en donde Lucho Abril Marroquín lucha contra sus tendencias infanticidas, hasta el punto de temer por la vida de su hijo nonato.

Uno de los radioteatros más estrafalarios, y que sin duda calificaría dentro de la temática de la aventura rocambolesca, es aquel del cura de Mendocita. La historia de Seferino Huanca Leyva, la séptima radionovela, contiene los hechos más inverosímiles: violaciones, brujería, peleas callejeras entre el sacerdote y un curandero, prostitución y la amenaza de un incendio digno de Nerón. De la atribuida obra de Camacho, este es el capítulo que más se asemeja al folletín de aventuras.

Y, finalmente, los dos últimos radioteatros se acercan un poco más a la explotación de los conflictos sentimentales del melodrama romántico y las barreras sociales que estos deben superar. Ambas historias, la del árbitro Joaquín Hinostroza Belmont y la del bardo Crisanto Maravillas, comparten su temática y estructura argumental. En cada uno de los capítulos nos encontramos con un héroe que, gracias a su talento, logra conseguir reconocimiento social. A esto se suma un conflicto de amor entre el protagonista y una mujer de otra clase causado, en el caso del árbitro, por dudas de la mujer y, en el del poeta, porque ella es una monja.

Elementos marcadamente melodramáticos aparecen, incluso, en la línea narrativa autobiográfica, si bien críticos como Carlos J. Alonso (46) y Gnutzmann (98) señalan que los capítulos pares y los radioteatros no tienen mucho en común (46). Sin embargo, compartimos

aquí la lectura de Standish en cuanto a la presencia del melodrama en el relato autobiográfico: “Many critics have observed that the two narrative strands in this book become confused, so that the autobiographical events seem to be increasingly bizarre and melodramatic too”⁷ (“Contemplating your own novel” 56). La demostración del argumento de Standish es fácil de realizar, desde el punto de vista argumental: encontramos el inicio de un amor que, por la diferencia de edades y su carácter casi incestuoso, se topa con un obstáculo en la forma de la prohibición del padre de Varguitas. Después de una breve separación, los amantes desafían la prohibición y se casan como muestra de la primacía del amor por encima de la adversidad. Es, en las palabras de la misma tía Julia, “Los amores de un bebe y una anciana que además es algo así como su tía... Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho” (142). Argumento digno, como veremos, de otro género derivado del melodrama: la novela rosa.

Los antecedentes remotos de la novela rosa, según Ayuso de Vicente, se encuentran en las novelas sentimentales del siglo XV, las pastoriles del XVI y los prefolletines del XVIII (340). Sin embargo, no hay duda de que estos relatos, emblemáticamente considerados paraliterarios, “están configurados con técnicas de la novela de folletín del siglo XIX y ciertos recursos propios del melodrama” (Estébanez Calderón 366). Es, precisamente, este el género codificado que se repite, especialmente desde el punto de vista temático, en *La amante*.

En términos argumentales, la novela rosa es bastante esquemática: se trata del encuentro de un hombre y una mujer, por lo general jóvenes, que se enamoran pero cuyo amor deberá enfrentar algún impedimento, con frecuencia la diferencia de estrato social entre los amantes. Después de un sufrimiento considerable a causa del conflicto, los protagonistas logran superar las dificultades y triunfa el amor en la forma del matrimonio ideal (Estébanez Calderón 366; Erhart 191). Andrés Amorós, en su ya clásico estudio sobre la novela rosa, destaca la primacía del sentimiento en este tipo de relatos (66), incluso hasta llegar al punto en que los demás aspectos de la vida social ajenos al amor (la economía, la política, la religión, por ejemplo) son completamente aproblemáticos y sirven, únicamente, como telón de fondo para el desarrollo del argumento. Así, los protagonistas de estas obras “viven en una campana neumática, dentro de la cual todas las cosas están (como en la escena famosa del *Tenorio*) ‘respirando amor’” (Amorós 73).

⁷ “Muchos críticos han observado que las dos líneas narrativas en este libro se confunden, de manera que los eventos autobiográficos parecen también cada vez más extraños y melodramáticos”.

Tanto el marco narrativo de *La amante* como los capítulos que corresponden a la autobiografía de Altagracia comparten esta característica. Salvo el capítulo “Naípe amoroso”, quizás el más extraño de todos debido a que la conversación entre las dos protagonistas es bastante difusa, todos los relatos tienen como argumento una historia de amor en la que las circunstancias mundanas ajenas al conflicto entre los amantes no se consideran. Incluso un capítulo como “La equivocación sentimental”, que tiene como escenario inicial el 9 de abril de 1948, construye este contexto histórico únicamente como una excusa para que se dé el malentendido entre los amantes que, finalmente, desencadenará el desarrollo del argumento.

A esta concentración en lo amoroso, en detrimento de cualquier otro elemento social, se suma la caracterización física de algunos de los personajes y los escenarios que encontramos en *La amante*. Así, por ejemplo, conocemos al protagonista del capítulo “El príncipe azul y otros hombres”:

Romeo Burgos es ancho de espaldas, de pelo crespo y aceitoso, su nariz tiene forma de hoz, su frente es más amplia de lo deseable, sus ojos son pequeños y conversa como un dios. Posee una soltura de sí mismo que mantiene su alma a flor de piel. (93).

Coincide esta descripción, con su énfasis en el atractivo físico y la masculina confianza de Romeo, con la que consolida Amorós a partir de diez novelas de Corín Tellado (la mayor exponente del género en habla hispana y, es importante recordarlo, el seudónimo de Altagracia): “Él [protagonista masculino] es ‘esbelto, de rostro bronceado’. ‘De anchas espaldas y cintura breve’. ‘Musculoso’. ‘Delgado, de elegante porte’.” (18).

Lo mismo podríamos ejemplificar con la descripción de ella, el personaje femenino principal del mismo capítulo de *La amante*: “Altagracia es pequeña y audaz, de carnes pomposas. Su piel es blanca e inquieta y cuando mira a los ojos da la sensación de que está ofreciendo algo... es muy joven y no sabe todavía qué pensar de los hombres” (93). La importancia de unos ojos que llaman la atención, un cuerpo seductor y atractivo y, sobre todo, una aparente inocencia que esconde una pasión incontenible, son unas de las principales características que identifica Amorós (21) en las protagonistas de las novelas de Corín Tellado.

En gran medida, dentro del universo de la novela rosa, a los personajes los define su trabajo y la condición socioeconómica de su familia, aspectos que se evidencian claramente en

los objetos que rodean su cotidianidad, particularmente la ropa. Virginia Erhart, en su estudio compilatorio de algunas obras de Corín Tellado, afirma

Por lo común, el protagonista viste ‘un traje gris de corte irreprochable’... su camisa es blanca; suele usar una corbata de ‘colores discretos’ y zapatos ‘negros muy brillantes’... De vez en cuando enarbola en el anular de la mano derecha un ‘fabuloso brillante’. (200-1)

Una descripción casi idéntica de estas ropas, incluyendo la mención de los objetos de oro, cuya intención es resaltar la distinción del personaje, la encontramos en “Idilio Ideal” en donde Romeo “Usa corbata, camisa blanca de seda tejida, traje completamente negro y zapatos de cuero de cocodrilo. Consulta el reloj de oro encadenado al bolsillo monedero” (35).

Este desborde de adjetivos pomposos no se limita a la caracterización de los personajes y su ropa sino que trasciende a la construcción del mundo que habitan tanto los personajes de las novelas rosa de Corín Tellado como los del mundo ficcional de Parra Sandoval en *La amante*. De ahí que, por ejemplo, la mansión en la que vive Altagracia en “Idilio Ideal” es “un antiguo palacete con quince habitaciones, pisos de mármol, patio central y una espaciosa sala con cuadros de Vásquez Ceballos y esculturas de Caspicara” (35), similar sin duda a las suntuosas mansiones y palacios con escalinatas de mármol y muebles antiquísimos de elegancia insuperable que conforman el mundo de las novelas de Corín Tellado (Amorós 39).

Otra característica de la novela rosa que encontramos repetida en la novela de Parra Sandoval es la presencia de lo que Amorós llama “erotismo difuso” (45). Quizás una de las razones detrás del éxito editorial de la obra de Corín Tellado es, precisamente, esta carga erótica que, sin traspasar los límites de lo explícitamente sexual, avivan el interés del lector. Así, sin describir el acto sexual, se alude a todo lo que lo rodea, particularmente los besos, en una concatenación de adjetivos y adverbios que dilatan la acción (Amorós 46). A estas particularidades se adscriben la mayoría de las descripciones de los encuentros pasionales de los personajes de *La amante*. Así, en “La equivocación sentimental”, Romeo “se dejó conducir por sus manos inexpertas, por su hondo y doloroso deseo de piel y transitó con lentitud insospechada el cenagoso camino de la primera experiencia” (169) o, en “Idilio Ideal” dice “nos besamos tiernamente, largamente, apasionadamente... Poco a poco nos sumergimos en el amor, nos entregamos, nos poseemos, desenfrenados” (39-40).

La tía Julia y La amante, entonces, reactualizan y reproducen elementos, en su mayoría temáticos, algunos estilísticos, del melodrama, el folletín, el radioteatro y la novela rosa. Es necesario, sin embargo, recordar que la mera presencia de estos elementos no es suficiente para convertir estas dos novelas en paródicas. Si volvemos a la definición de parodia propuesta por Hutcheon, vale la pena señalar que se trata de una re-contextualización del intertexto pero, y este es el punto crucial de lo paródico, con una distancia que implica crítica y diferencia: “A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony”⁸ (*A Theory of Parody* 32).

Una de las características de la estética melodramática que tanto *La tía Julia* como *La amante* re-actualizan, pero con distancia irónica, es la polarización maniquea de personajes buenos y malos. Ambas novelas, como veremos, deliberadamente subvierten algunas de las convenciones de la construcción de personajes. El esquematismo moral en este tipo de novelas se justifica, como ya habíamos mencionado, en una necesidad de total claridad para el lector. Como señala Amorós para la novela rosa:

No interesa demasiado, en este tipo de obras, la fina matización psicológica de los personajes. Lo que importa, ante todo, es que el lector no se equivoque, que sepa descubrir con facilidad cuáles son los buenos y cuáles son los malos. (59)

No obstante, a nivel general y desde un primer acercamiento a ambos textos, es evidente que sus personajes no pueden clasificarse, fácilmente, en uno de los dos extremos del espectro. Incluso personajes como Lucho Abril Marroquín, el infanticida de *La tía Julia*, o el vengativo Romeo de “Canto de Sirena” en *La amante* tienen cualidades redentoras: el primero muestra una consciencia, a pesar de sus desequilibradas tendencias, al horrorizarse por su condición y buscar la ayuda de la psiquiatra mientras el segundo, al limitar sus deseos de venganza a la fantasía, demuestra que considera las implicaciones morales del resentimiento que siente hacia su ex esposa.

La amante y *La tía Julia* rompen con algunos de los estereotipos propios de la construcción de personajes del melodrama y, sobre todo, de la novela rosa. Empecemos, por ejemplo, por la edad característica de los protagonistas: ella tiene desde dieciocho hasta casi

⁸ “Una distancia crítica está implícita entre el texto de fondo que es parodiado y la nueva obra que lo incorpora, una distancia usualmente marcada por la ironía”.

treinta, él es siempre mayor que ella, aproximadamente diez años mayor (Amorós 17). Sin embargo, los protagonistas de *La amante* van desde la niñez (“Iniciación fluvial” o “El primer fracaso”), pasando por adolescentes (“La educación sentimental” o “Virginidad anualmente recobrada”) y adultos (“Los abandonos” o “Fidelidad a ocho manos”), hasta la tercera edad (Altagracia, la abuela). El amor, entonces, y a diferencia de la novela rosa tradicional, no es un lujo únicamente de los jóvenes sino que puede florecer, e incluso fracasar, como veremos, a cualquier edad.

Notemos también en *La tía Julia* cómo se desafían estas convenciones: los protagonistas de los radioteatros están, en casi todos los casos, “en la flor de la edad, la cincuentena” (98), o en su defecto llegan, en el transcurso de la narración, a cumplir esa edad (la historia de Crisanto Maravillas, por ejemplo, empieza con su nacimiento pero el clímax de la acción realmente ocurre cuando tiene cincuenta años). La transgresión de estos códigos estilísticos, incluso en el marco de la novela, suponen problemas de recepción: Genaro-hijo, uno de los dueños de la cadena radial donde trabajan Camacho y Varguitas, se queja de la elección de edades del boliviano “Le hemos explicado que todos los surveys han demostrado que el público quiere galanes de entre treinta y treinta y cinco años, pero es una mula” (93). Si consideramos que esta es la edad del escriba boliviano y que, como veremos en el siguiente capítulo, sus personajes son, en gran medida, proyecciones de sí mismo, la razón de ser de este desdén por el gusto popular estaría en la necesidad de crear un vínculo entre obra (cada radioteatro) y escritor (él mismo).

Si continuamos con el tema de la edad, es preciso notar la típica diferencia que hay entre el protagonista masculino y el femenino. Él es aproximadamente diez años mayor que ella y, por lo tanto, más experimentado en el ámbito del amor y el mundo pasional; ella es totalmente analfabeta en estos asuntos (Amorós 17). *La amante* subvierte esta relación de poder entre los dos protagonistas en el capítulo “Maestro de amor” en el que encontramos a una joven estudiante universitaria que, después de aprovechar la experiencia amorosa de su profesor (mucho mayor que ella) para iniciar su vida sexual, lo deja para casarse con su novio Romeo. El juego de poderes inicial, en donde el capital sentimental era propiedad exclusiva del hombre, se trastoca y ahora es ella la que tiene la capacidad de decisión en la relación.

Por su parte, y de manera curiosa, en *La tía Julia* encontramos la subversión de esta convención melodramática no en el plano de los radioteatros sino en el marco narrativo autobiográfico: los dos protagonistas de la historia de amor, Varguitas y Julia, son el retrato

inverso del paradigma. Ella es mayor que él, divorciada y, presumiblemente, con más experiencia sentimental. Dado que estos personajes, y su construcción, corresponden previsiblemente a la realidad empírica (o por lo menos a la construcción que de ella realiza el narrador), ya que se trata de un relato autobiográfico, esta parodia de la relación entre hombre experimentado y mujer inocente probablemente no es intencional. Vale la pena mencionar, de todas maneras, que el escándalo provocado por esta diferencia entre ambos personajes, sin importar la intencionalidad de la parodia, hace explícitos los dobles estándares morales de una sociedad que acepta una gran diferencia de edad, siempre y cuando sea él quien tiene la mayor experiencia.

Ligada a la necesidad de experiencia mundana del protagonista masculino se encuentra su contrario en el personaje femenino: la supervaloración de la virginidad (Amorós 51-2). Este tema es abiertamente parodiado en ambas novelas, con un capítulo dedicado a él en cada una de ellas. Nos referimos, para el caso de *La tía Julia*, al tercer radioteatro: el juez Barreda y Zaldívar debe decidir quién dice la verdad en un proceso jurídico por estupro. El asunto no resulta nada fácil de resolver dado que, por un lado, la jovencita violentada demuestra ser bastante sexual y, por el otro, el agresor defiende su inocencia hasta el punto de amenazar con castrarse en la oficina del juez para probarla. ¿Quién dice la verdad? En esta historia encontramos, de nuevo, que no es posible identificar quién es el malo y quién es el bueno.

El capítulo de *La amante* que trata este tema, “Virginidad anualmente recobrada”, relata la recreación anual que hace una pareja de esposos del show de hipnotismo con el que Altagracia sedujo a Romeo, un compañero de colegio de la pareja, cuando eran adolescentes. En la recreación, el esposo asume el papel de Romeo, como si no pudiera superar que fue otro el que le quitó la virginidad a su esposa. El capítulo, en últimas, es la parodia del intento de recuperación de lo irrecuperable, la representación macabra de la obsesión masculina por ser el primero en la vida de una mujer. Y, sin embargo, parece que el motivo de la recreación es el amor que siente el esposo por Altagracia. Nuevamente, ¿quién es el malo aquí?

German Mariño Solano, a propósito del esquematismo del melodrama, sostiene “lo que habría que entender aquí es que los personajes no representan personas sino valores o antivalores. El malo no es el malo sino la maldad” (43). Esto responde, sin duda, a la intención adoctrinadora del melodrama que ya habíamos mencionado. Sin embargo, es claro que tanto en *La amante* como en *La tía Julia* no se pretende que sus personajes, con su construcción

psicológica más compleja que aquella del melodrama, sean símbolos de valores, ni que su interpretación sea absolutamente transparente. Quizás, y esto es a lo que quiero apuntar, la decisión de no suscribirse al simplismo en la construcción de los personajes surge de la consciencia de un lector *otro* al del melodrama, un lector que no necesita ni espera guiños tan básicos como este. De este lector hablaremos en el tercer capítulo.

Hay un aspecto en la creación de estos textos paródicos del melodrama en el que Vargas Llosa y Parra Sandoval realizan un gesto casi idéntico. Se trata, creo, de una de las razones que me llevaron a querer analizar estas dos novelas en paralelo y, además, la tercera coincidencia que propone mi análisis: la parodia del final feliz. Si hay algo que define al melodrama, tanto en su versión clásica como en sus formas herederas, es que el lector o el espectador se enfrenta a un texto que, irremediablemente, presentará el triunfo de la virtud, la justicia y el amor. En las sencillas palabras de Erhart, “El lector tiene la absoluta certeza de que todo va a terminar bien” (12). Esto es, precisamente, lo que no se cumple en ninguna de las dos novelas. La parodia es la supresión del final feliz.

Para entender mejor cómo se da esto en *La tía Julia*, es necesario remitirnos a una cualidad estructural fundamental del folletín que se repite en los radioteatros. Nos referimos, siguiendo a Martín-Barbero, al doble movimiento narrativo de estos géneros: uno cíclico, el otro unidireccional (52). El primero corresponde, dada la naturaleza fragmentaria del radioteatro, a la unicidad del relato en la forma de cada uno de sus episodios, es decir, cada fragmento tiene autónomamente una coherencia interna; el segundo se refiere al desarrollo acumulativo del argumento central a largo plazo (Martín-Barbero 52). Este segundo movimiento horizontal tiene una sola dirección, un solo destino: “del momento en que los malos triunfan... al momento en que se invierte la situación, al descubrimiento de su revés” (Martín-Barbero 52).

Un elemento importante que, de alguna manera, conecta el movimiento cíclico con el unidireccional es el *suspense*:

aquella disposición narrativa en la que cada episodio contiene suficiente información para constituir una unidad capaz de satisfacer mínimamente el interés y la curiosidad del lector, pero de modo que la información suministrada abra a su vez tal cantidad de interrogantes que dispare el deseo de leer lo siguiente. (Martín-Barbero 51)

Cada uno de los capítulos de los radioteatros de Camacho cumple, como episodio inaugural de las nueve historias, con estas características. En cada capítulo par encontramos la descripción de la situación inicial, la enunciación de un conflicto y, lo que es aún más característico de un episodio dentro de un seriado, un *cliffhanger* o párrafo que se encarga de resumir, en su punto más alto, la tensión de la acción inconclusa así como de despertar la curiosidad del lector. Así, por ejemplo, el segundo radioteatro, el del sargento Lituma, termina justo en el climático momento en que debe dispararle a un inocente polizonte africano por orden de su superior. El último párrafo de este capítulo, al igual que sus homólogos en los demás radioteatros, deja la acción en suspenso:

Pero pasaron dos, tres, varios segundos y no disparaba. ¿Lo haría? ¿Obedecería? ¿Estallaría el disparo? ¿Rodaría sobre las basuras indescifrables el misterioso inmigrante? ¿O le sería perdonada la vida y huiría, ciego, salvaje, por las playas de las afueras, mientras un sargento irreprochable quedaba allí, en medio de pútridos olores y del vaivén de las olas, confuso y adolorido por haber faltado a su deber? ¿Cómo terminaría esa tragedia chalaca? (132)

Es un deseo inconcluso el que promueven estos párrafos finales porque, como sabemos, nunca nos enteramos de cómo termina cada uno de los nueve radioteatros. Se cumple, entonces, el movimiento cíclico pero no el unidireccional. Tanto así, que Alonso afirma que, como cada capítulo par inicia una nueva historia, se hace evidente desde el principio que no hay continuidad alguna entre ellos (50). Y, aunque quizás esto sea cierto, ¿cuál es entonces el propósito de los *cliffhangers*?

Una primera respuesta apuntaría a que son estos párrafos de *suspense*, más que cualquier otro elemento dentro de los radioteatros, lo que efectivamente los señala como tales. Recordemos que, como bien menciona Alonso (50), la narración de los radioteatros no sigue el formato dialógico propio del género sino que, como si fuera un folletín, está narrado por una voz omnisciente que “manipula a su antojo la intriga” (Medina Cano 98). Sabemos que estos capítulos corresponden a las historias de los seriales de Camacho, en gran medida, porque, a pesar de su prosificación, terminan como esperaríamos que terminara un episodio radioteatral: con un *cliffhanger*.

Podríamos identificar, sin embargo, otra respuesta quizás más lógica, especialmente si consideramos que dentro del marco narrativo hay indicios bastante claros con respecto a los

contenidos de los radioteatros. Así, incluso si no hubiera estos párrafos finales, un lector podría reconocer en estos capítulos los argumentos de las producciones de Camacho. Esta segunda respuesta está en relación directa con la función principal que tienen, dentro de cualquier relato, este tipo de elementos textuales: despertar el interés del lector. Si bien al llegar al tercer radioteatro ya empieza a hacerse evidente, como señala Alonso (50), que las historias anteriores probablemente no tendrán continuación en los episodios siguientes, la intriga sembrada no disminuye y se mantienen, en cierta medida, las ganas de saber si en algún momento se resolverán los múltiples conflictos. Los *cliffhangers* impulsan la lectura de toda la novela.

En la línea radioteatral de *La tía Julia* encontramos, entonces, un desarrollo pleno del movimiento cíclico y uno truncado del movimiento unidireccional. No sólo no hay finales felices, parece no haber finales, punto. Podría matizarse, sin embargo, esta afirmación. Aparecen indicios, dentro de la línea autobiográfica, de que Camacho ha concedido finales, trágicos en su totalidad, a algunos de los radioteatros: el del sargento Lituma, nos enteramos por una conversación de Varguitas con uno de sus colegas periodistas, termina en un incendio que mata a todos los personajes, incluyendo a la perrita de la comisaría; el del doctor Alberto de Quinteros finaliza en un trágico naufragio, de nuevo con la muerte de todos sus protagonistas, según se enterar Varguitas de la boca de una secretaria.

Podría argumentarse, por consiguiente, que sí hay algunos finales, pero ninguno de ellos feliz. Es una lectura posible, aunque es relativamente fácil, como veremos, cuestionar la legitimidad de estos cierres narrativos a causa de la locura de Camacho. Coincidimos completamente con Alonso cuando concluye que, en últimas, el argumento de los capítulos pares es, en realidad, “Camacho's progressive deterioration from a creator in full control of his exacting métier to a desperate writer whose only hope of regaining command lies in painstakingly destroying everything he has begotten”⁹ (50). Se sigue que los finales apocalípticos de los radioteatros no surgen del impulso estético de Camacho sino de su necesidad de retomar el control de sus historias, de volver a empezar de cero. En otras palabras, estos finales son la creación de una persona que no es plenamente consciente de lo que escribe, de un loco. Y, como bien dice Michel Foucault, “el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni

⁹ “el deterioro progresivo de Camacho, quien pasa de ser un creador con total control de su oficio a un escritor desesperado cuya única esperanza de recobrar el mando se halla en destruir dolorosamente todo aquello que ha engendrado”.

verdad ni importancia” (*El orden del discurso* 3). De ahí que sea también lícito desconocer la autenticidad de estos finales apocalípticos ya que provienen de un sujeto cuyo valor discursivo ha sido históricamente ignorado.

Podemos aceptar que algunos de los radioteatros se cierran trágicamente o, por el contrario, rechazar los finales; ambas posiciones sustentan, sin embargo, que no hay finales melodramáticos, rebosantes de felicidad, en la obra de Camacho. Se podría concluir, sin importar la predilección por alguna de las dos lecturas aquí presentadas, que “he [Vargas Llosa] goes to great lengths to avoid the conventional oppositions and solutions to the conflicts posited in traditional melodrama, which make the audience participate emotionally in seeing justice triumph”¹⁰ (Gerdes y Holzapfel 26). Tanto así que también suprime el final feliz de la historia de amor de la línea narrativa autobiográfica.

Erhart, a propósito de la novela rosa, resalta que, como el final lógico de este género es el matrimonio (característica también mencionada por Amorós 59), este es una institución perdurable e inamovible (193), símbolo del estado pleno del amor. La eternidad de la unión de los amantes, en la novela rosa, a menudo se reafirma con la presencia de un epílogo en el que se muestra cómo, después de la boda, nada ha cambiado y el estado de felicidad se mantiene, incluso después de muchos años (Erhart 193). Esta imperturbabilidad podríamos esperarla del matrimonio entre Julia y Varguitas, especialmente si se consideran los dos capítulos que el narrador le dedica a las peripecias de los protagonistas para poder casarse. Es apenas justo que una pareja que ha desafiado las convenciones sociales por su amor permanezca junta para siempre. Pero el último capítulo de *La tía Julia*, que funciona como epílogo (Mudrovic 129), nos deja saber, en una frase, que el amor que se ha venido describiendo durante dieciocho capítulos termina en divorcio: “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” (539). No hay, en conclusión, finales felices en *La tía Julia*.

Esta misma afirmación podría aplicarse, perfectamente, a *La amante*. A pesar de estar compuesta por historias cuyo tema central es, como ya vimos, exclusivamente el amor, se trata de un amor que en casi todos los casos (hay, quizás, una sola excepción, “Primer fracaso”) termina en decepción, en “un clima que se constituye en la retórica de desenmascarar lo

¹⁰ “él [Vargas Llosa] hace grandes esfuerzos por evitar las oposiciones y soluciones convencionales a los conflictos propuestos en el melodrama clásico, que hacen que la audiencia participe emocionalmente al ver a la justicia triunfar”.

tragicómico que hay detrás de cada aparente historia feliz, o de cada novela de entretenimiento” (Giraldo, “La novelística de Rodrigo Parra Sandoval” 84). Este final del estilo de los cuentos de hadas, en las novelas rosa de Corín Tellado, es el matrimonio ya que, como señala Erhart, este es la consecuencia lógica del amor (188).

A partir de este suceso fundamental, el matrimonio, es posible dividir la novela rosa en dos tipos: aquella en donde los protagonistas se casan al final del relato, después de haber superado las dificultades, y “fueron felices y comieron perdices” (Erhart 192) y, la segunda, en donde la boda se da al inicio o la mitad de la novela, pero la pareja de esposos es desdichada (el conflicto de la novela es que deben resolver sus diferencias) (Amorós 62). Sin importar cuál de los dos escenarios se dé, el final presenta siempre un matrimonio ideal, incluso después de muchos años, según algunos de los epílogos de este tipo de novelas.

En *La amante* se reproducen estos dos escenarios, si bien de manera paródica. El primer tipo de novela identificado por Amorós se actualiza irónicamente, en la novela, en los capítulos en donde los amantes no superan el conflicto principal y, por lo tanto, no sólo no hay final feliz sino que tampoco hay boda. En este primer grupo de capítulos, en los que se suprime la felicidad al obviarse el matrimonio, encontramos “País oral”, “Los viajes de Altagracia”, “El príncipe azul y otros hombres”, “La educación humanística de Altagracia”, “Los abandonos”, “Galán intelectual” e “Idilio ideal”.

Tomemos, para esclarecer la ausencia de matrimonio y felicidad, este último capítulo: Altagracia y Romeo son novios, él la visita en su casa (bajo supervisión, claro está, de una chaperona) e intercambian cartas erótico-amorosas. Después de varias cartas, el deseo de ambos se consuma. Él se ausenta unos días por un asunto laboral y ella, embarazada, sin saber si él volverá, se siente abandonada y se interna en un convento. En vez de aclarar el malentendido, al volver él se enlista en el ejército, por sugerencia de ella, y se pierde en las montañas. Que el conflicto aquí sea un malentendido fácil de resolver, así como la aparición de un futuro hijo, sugeriría que el final lógico de la historia sería una reconciliación lacrimosa y el matrimonio, para salvaguardar la honra de Altagracia; es decir, un idilio ideal. Nótese además la ironía, la parodia explícita, en el título mismo del capítulo, en la redundancia, ya que no hay nada idílico ni ideal en este relato.

Dentro de esta primera trans-contextualización del final feliz encontramos una variación: capítulos en los que el matrimonio efectivamente tiene lugar, pero no entre los protagonistas,

sino entre uno de los amantes y un tercero (por lo general anónimo o aparecido de la nada). Estas historias son, como podría esperarse, historias de des-amor porque, en la mayoría de los casos, el protagonista que no se casa queda abandonado. Podríamos mencionar, como capítulos en donde se parodia el melodrama de esta manera, “El preparador”, “La vida futura de Romeo Burgos”, “Maestro de amor” y “El primer hombre”.

“La equivocación sentimental”, uno de los relatos de la autobiografía de Altagracia que más se parece, argumentalmente, a una novela de Corín Tellado, sirve de ejemplo para mostrar cómo, incluso con la presencia del matrimonio (pero subvertido al realizarse entre la protagonista y un “tercero”), se imposibilita cualquier final de cuento de hadas. El conflicto lo compone un triángulo amoroso: Romeo está enamorado de Altagracia y, a su vez, la hermana de esta, Ofelia, está loca por Romeo. Durante el desorden del bogotazo, Romeo y Ofelia se vuelven amantes, pero él cree que ha estado con Altagracia. Con el pasar de los años, y sin que se aclare el malentendido, los amores se intensifican pero, como era de esperarse, Altagracia se enamora del gerente de la empresa donde trabaja Romeo y se casa con él. Romeo decide entonces pausar su vida y esperar a que haya de nuevo una oportunidad con Altagracia; Ofelia hace lo mismo a su manera. Años después, cuando el anónimo esposo de Altagracia muere, Romeo revive sus esperanzas pero ella ignora sus tímidos avances. Al final, cuando Altagracia está a punto de morir, él le confiesa abiertamente su amor y le recuerda la noche del 9 de abril. Ella, riéndose de su estupidez, le aclara que su amante ese día fue Ofelia y que es ella la que ha estado enamorada de él todo ese tiempo. El capítulo termina con la sensación de que todo ha sido un desperdicio. Este nudo sentimental, aunque presenta un matrimonio, es una tragedia.

El segundo tipo de novela propuesta por Amorós, aquella en la que el conflicto entre los protagonistas se da dentro de la institución matrimonial, también es parodiada en *La amante*. Encontramos aquí parejas que, recién casadas o con experiencia en la vida marital, no están plenamente satisfechas con sus vidas ni con sus cónyuges. La principal preocupación en estos relatos es la infidelidad, de diferentes tipos: real, en “Canto de sirena” y “Cuerpos en soledad”, sospechada en “Neblina caleña” y “Premonición pasional”, imaginaria en “Fidelidad a ocho manos”, cometida antes del matrimonio en “Virginidad anualmente recobrada” e, incluso, avalada por uno de los esposos en “Égloga trágica”. A estos matrimonios en crisis se suma, claro está, el que se desarrolla en el marco de la enunciación, el de la abuela Altagracia, que termina en prematura separación, en fracaso.

Del análisis de la manera cómo aparece el matrimonio en *La amante*, es posible intuir que la distancia irónica fundamental entre la novela rosa tradicional y la propuesta de Parra Sandoval es, en cuanto a este tema, precisamente que no hay garantías de felicidad, incluso si hay un amor muy grande. No hay matrimonios sin problemas, como en la novela rosa (Erhart 230), porque las dificultades se prolongan en el matrimonio. Así, los personajes de esta novela “ni fueron, ni serán felices; sus historias no serán más que memoria de un pasado, que solamente en la fantasía es paradisíaco” (Giraldo, “Juego y desenmascaramiento” 126).

Contrario a lo que propone el melodrama, no hay finales felices en *La tía Julia* ni en *La amante*. No hay personajes exclusivamente virtuosos, tampoco malvados sin redención. Encontramos, en cambio, un jugueteo irónico con algunas de las convenciones temáticas, estilísticas y estructurales de un género que históricamente ha sido criticado, precisamente, por ser demasiado convencional. Tanto *La amante* como *La tía Julia*, según he expuesto en este capítulo, son repeticiones críticas del melodrama, de la construcción maniquea de sus personajes, de sus argumentos plenos en exuberancia y diversidad, de la forma cerrada y compensatoria de su estructura. Ambas novelas, con su parodia, desestabilizan las expectativas básicas del lector de literatura rosa. Pero, al ser también metaficcionales, propician, como veremos en el siguiente capítulo, la parodia de la escritura misma y, sobre todo, de quien escribe.

Escritor

Sonríes y sientes que la cámara se acerca para captar tu expresión. El ruido de los aplausos y la consabida música como de campanitas que los acompaña se desvanece poco a poco. Sientes que la silla en la que estás es incomodísima, su espaldar alto y recto empuja tus omoplatos hacia adelante, desplaza tus hombros para atrás y deja un extraño espacio entre tu coxis y la silla. Debe ser una estrategia para desconcentrar.

Paulo Laserna sonrío, tres arrugas gigantes y profundas se forman a cada lado de su boca, y su cara de caballo parece encogerse un poco. Mira al público, hacia donde está tu abuela Altagracia. Ya le ha preguntado sobre ti, tu personalidad, tus gustos y ahora parece no querer hablar más. Se conforma compartiendo el triunfo de tu respuesta correcta con un gesto.

De repente, con el cambio de la música y las luces que revolotean a tu alrededor, el presentador se pone serio y levanta una ceja, como si un gancho saliera desde la línea de su cabello y la halara. Lo has visto hacer estos cambios de expresión desde que pasaste a la plataforma para participar. El efecto te parece cómico y te recuerda a las dos máscaras, una sonriente y la otra tristonada, que simbolizan el teatro.

–Por trescientos millones de pesos –dice con una voz grave y elegante mientras entrecruza sus largos dedos–. ¿Cuál de los siguientes personajes es un “escritor”? a: Corín Tellado, b: Mario Vargas Llosa, c: William Shakespeare, d: Pedro Camacho.

Tomas aire y empiezas a pensar.

La primera opción definitivamente no puede ser la respuesta correcta, nadie con dos dedos de frente consideraría que la autora de novelitas de amor podría ser el epítome del oficio literario. Sin embargo, también es cierto que el éxito editorial, la popularidad y esas cosas, puede ser un factor determinante en este asunto. ¿Quién negaría hoy que alguien como Dan Brown o Stephen King son escritores?

Mario Vargas Llosa puede ser la respuesta correcta, consideras. Nada mejor para calificarte como un escritor consumado que un Premio Nobel de Literatura, ¿no? Aunque, reflexionas un momento, qué tanto se le puede creer a la Academia Sueca; después de todo, ni a Borges ni a Joyce les dieron el premio. Además, las comillas en la palabra *escritor* te confunden. ¿Qué tal si se refieren a alguien que solo se dedica a la escritura? ¿Vargas Llosa no es también como político o algo así?

La c, piensas, es quizás la más evidente. ¿Quién más escritor que Shakespeare? *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*: clásicos de la literatura universal. Pero... ¿no viste una película o

documental, hace poco, que mostraba que Shakespeare probablemente le había robado sus obras a un sir de no-sé-qué-tington? Dudas. ¿Y si se trata de alguna teoría literaria de punta, comprobada por académicos de Oxbridge o algo así, pero aún desconocida por la mayoría?

¿Pedro Camacho? ¿Quién demonios es ese?, te preguntas. La última respuesta debe ser uno de esos distractores que no tienen nada que ver con la pregunta. Pero, a lo mejor, se trata del verdadero nombre de algún escritor importante que usaba seudónimo. ¿Cómo se llamaba Pablo Neruda...?

Una gotita de sudor se desliza desde tu sien, pasa por tu mejilla, y llega a tu mentón. Te hace cosquillas y tratas de secarla, con todo el disimulo del que eres capaz, poniendo tu puño derecho frente a tu boca como si fueras el pensador de Rodin. Frunces el ceño sin querer.

¿Le creerás a las listas de los más vendidos y dirás la a? ¿Escogerás al que tiene un premio importante? O, ¿te decidirás por la opción c, el favorito de la tradición literaria? ¿Te arriesgarás por el que nunca habías oído nombrar? ¿Te ganarás los trescientos millones de pesos o tendrás que irte a tu casa sin nada, nada, en el bolsillo? ¿Cómo terminará este dilema show-televisivo?

La tía Julia y La amante tienen en común, como ya vimos en el primer capítulo, además de su uso paródico de las formas y temas de paraliteraturas emparentadas con el melodrama, tratarse de novelas metaficcionales que reflexionan sobre el quehacer mismo de la escritura literaria. Es apenas lógico que una novela que contiene en su interior, en un *mise en abyme*, otra narración, presente como narrador o como personaje a un escritor. Hutcheon explica la función del “narrador novelista”, por llamarlo de alguna manera, en la ficción narcisista abierta y diegética, como las dos novelas que aquí nos ocupan:

The presence of an "authorial" narrating figure as mediator between reader and novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on diegesis, on the act of storytelling. In such fiction, the reader is temporally and spatially oriented in the fictional world by the act of narration itself; the narrating figure is the centre of internal reference.¹¹

(*Narcissistic Narrative* 51)

En este sentido, la presencia de Altagracia y de Pedro Camacho, como autores de al menos un nivel de la narración, contribuye a que el lector sea consciente de la artificialidad de los textos que se le presentan, de su naturaleza como relato y como construcción lingüística. Sin embargo, generar distanciamiento no es la única función que cumplen estos personajes dentro de cada novela; su labor literaria y la naturaleza de las ficciones que generan los convierten en (al menos parte de) la imagen de “escritor”, o su parodia, podríamos decir, que propone y construye cada novela.

Dije, en el capítulo anterior, que *La tía Julia y La amante* parodian temáticas y formas del melodrama y sus formas derivadas. En este capítulo quisiera, siguiendo mi lectura personal, mostrar que la parodia sirve también, en ambas novelas, y de forma casi analógica, para reflexionar sobre la figura misma del escritor, para construir lo que esto significa. No se trata de abrir aquí una discusión sobre la autoridad del autor, la falacia intencional, las lecturas psicoanalíticas ni el genio romántico. Mi única pretensión es mirar cómo, al presentar cada novela dos visiones diferentes (¿contrarias? ¿complementarias?) del escritor y, por extensión, de

¹¹ “La presencia de una figura “authorial” narradora como mediadora entre el lector y el mundo de la novela demanda el reconocimiento de una distancia narrativa subsecuente. Esto resulta en un énfasis adicional en la diégesis, en el acto de contar la historia. En ficción de este tipo, el lector está orientado temporal y espacialmente en el mundo de la ficción gracias al acto de la narración misma; la figura narradora es el centro de la referencia interna”.

la escritura, ambas obras sugieren preguntas como ¿quién está escribiendo? y ¿desde qué posición lo hace?

Para responder estas preguntas necesitamos, entonces, adentrarnos en ambas novelas. Al referirnos a *La tía Julia*, se hace evidente que Vargas Llosa parodia cierta imagen del escritor con solo leer el título. “Escribidor”, según nos cuenta la más reciente edición del *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, es un vocablo coloquial que connota un mal escritor o, en su defecto, que describe a un escritor, pero con ironía (“Escribidor” Real Academia Española). Entre los dos personajes de la novela, Varguitas y Pedro Camacho, que se dedican al oficio literario, ¿cuál es el escribidor?

La respuesta evidente, respaldada por la traducción al inglés de la novela (*Aunt Julia and the Scripwriter*, traducción de Helen R. Lane), es que se trata de Pedro Camacho. Y, claramente, hablamos de un personaje pintoresco, casi como una caricatura patética de lo que, en nuestro imaginario, se podría considerar un escritor “serio”. Sin embargo, como mostraré más tarde, Varguitas tampoco puede verse como un escritor propiamente dicho.

Como sabemos, el “escriba boliviano”, como lo llama Varguitas, escribe radioteatros. Este género, relacionado con la cultura de masas, el sentimentalismo y la superficialidad, paraliteratura en resumen, es quizás el factor que define que a la numerosa obra de Camacho no se le reconozca cualidad estética alguna. Pero, paradójicamente, según su propia opinión, su producción intelectual se inscribiría en la tradición más canónica del siglo XIX para acá, el realismo: “Yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad” (74).

La principal preocupación estética del boliviano es, sin duda, la verosimilitud. La utilización del mapa de Lima, que divide en barrios según profesiones y estratos con la ayuda de Varguitas, es evidencia de que los escenarios y personajes de los radioteatros de Camacho deben tener, para ser arte y no traicionar a los radioescuchas, un anclaje en la realidad empírica: “Lo más importante es la verdad, que siempre es arte, y, en cambio, la mentira no, o sólo rara vez” (82). Ese afán por la verdad, por que el radioescucha (lector) sienta que el mundo descrito por él concuerde con la experiencia real de Lima, contrasta cómicamente, si se quiere, con la creciente inverosimilitud y fantasía de los capítulos impares, correspondientes a la prosificación de los radioteatros. La afición desmesurada de Camacho por el realismo, que él mismo hace explícita en sus diálogos con Varguitas, se ve ironizada y ridiculizada en el momento en que rompe, debido a su locura, el pacto de verdad con su audiencia.

Y, a pesar de esa sed de verosimilitud, hasta el mismo Varguitas identifica que hay una afiliación romántica, no estilística sino en el proceder escritural de Camacho, particularmente en sus teorías sobre la inspiración y las horas más fértiles para la escritura. Las teorías parecen funcionarle de maravilla pues, según la descripción de Varguitas al verlo trabajar, el boliviano escribe casi sin pensar, como si alguien más le estuviera dictando textos y él solo fuera un escribiente que transcribe, casi como escritura automática.

Dentro de esas mismas prácticas de escritura del boliviano podemos identificar una gran contradicción en su noción de lo que él debe ser como escritor y las prácticas de otros creadores. Esta contradicción se explica con la gran diferencia que existe entre la poca o nula intertextualidad de los radioteatros de Camacho, limitada a un solo libro: *Diez Mil Citas Literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo: Lo que dijeron Cervantes, Shakespeare, Molière, etcétera, sobre Dios, la Vida, la Muerte, el Amor, el Sufrimiento, etcétera*, es decir, entre su creencia de que la lectura de otros autores le influye el estilo (y su fobia a cometer plagio) y su total desinterés (y ausencia de preocupación) por la difusión no autorizada de su obra o el plagio al que esta pueda ser sometida. Pareciera que la exigencia de originalidad absoluta, esa especie de solipsismo literario que parece sustentar el escriba, aplica exclusivamente para él mismo. Este odio hacia la lectura y hacia el contacto con la tradición, junto con el estigma que cubre a los géneros melodramáticos que mencioné antes, parece sellar la condición de escritor de Camacho. Tanto así que Varguitas, con toda propiedad, señala que “Pedro Camacho es un intelectual entre comillas” (209).

Estas particularidades, sumadas a sus extrañas costumbres cotidianas, como las infusiones de yerbaluisa y menta que toma para revitalizar la mente, su masturbación antes de grabar los radioteatros (para lograr una voz con un matiz jadeante) y su odio por los argentinos por sobre todas las cosas, permiten calificar a Camacho de excéntrico. Pero hay una excentricidad que Camacho, a diferencia las anteriores, oculta de todos los demás. Se trata, nada más y nada menos, que de su costumbre de disfrazarse, con pelucas, bigotes, orejas, máscaras, trajes y demás parafernalia teatral, para poder encarnar, mientras escribe, los personajes que protagonizan sus radioteatros. Es, una vez más, una expresión de esa afición desaforada al realismo: “¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad?” (208).

La relevancia de esta práctica, más allá de lo divertida que pueda resultar, se encuentra en las paradojas que construye al relacionarse con los radioteatros del escritor. Tres aspectos fundamentales unen cada uno de los capítulos impares, es decir, la prosificación de las composiciones de Camacho: la consciencia que tiene el lector de que está leyendo un texto ficcional dentro de la narración (esto se logra gracias a la alternancia regular de capítulos narrados por Varguitas y de radioteatros), el último párrafo que, como vimos en el capítulo anterior, crea el *suspense* y trunca el desarrollo del final feliz típico del género y, por último, el siguiente *leit-motiv*: “Estaba en la flor de la edad, la cincuentena, y sus señas particulares –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud [y bondad] en el espíritu” (211). Nos encontramos ante la descripción de la mayoría de los personajes principales de la ficción de Pedro Camacho.

Lo paradójico de esta práctica de encarnación radica, creo yo, en la necesidad *material* que tiene el escritor de convertirse en los otros que crea, pero en la realidad más concreta que la de los mundos que construye con su escritura, es decir, descentrarse en la realidad y, al mismo tiempo, en su decisión consciente (licencia poética, podríamos llamarla) de atar narcisísticamente a sus personajes, que podrían ser tan disímiles a él como su deseo fijara, a sí mismo. Todos tienen su misma edad, su físico, cualidades morales que él mismo se atribuye. El *leit-motiv*, la identificación de los personajes principales con su propia persona, es la firma que deja el boliviano en cada uno de sus melodramas.

Y, es más, la práctica del disfraz es doblemente paradójica si consideramos que, al tratar de llamar el mundo de la ficción a la realidad, el escritor empieza a desdibujar la línea que separaría, en su mente, esos dos planos, lo real y lo ficticio. Así, características de los personajes de ficción, como su apariencia, empiezan a materializarse, por momentos, en la vida cotidiana del boliviano para luego, como nos enteramos en el capítulo que funciona como epílogo, tomarse por completo aspectos psicológicos de la personalidad del escritor, como podemos ver en la fobia a andar en automóvil que se transfiere de Lucho Abril Marroquín al escritor. Pareciera que, en el proceso de recrudescimiento de la locura de Camacho, la ficción empieza a ser, para él, más real que lo real.

La egolatría del escritor, así como sus excentricidades y su descarado desinterés por todo aquello que no sea su labor artística, explica en cierto modo su condición de vida tan solitaria. A esto se suma su creencia de que el artista no tiene tiempo para estar dedicándose a

las nimiedades de la cotidianidad, particularmente enamorarse y tener hijos. ¿No es paradójico, entonces, que alguien que está tan cerrado al amor, a la sensualidad, a la paternidad, a la *vida*, sea precisamente el autor de historias que, supuestamente, tienen su asiento en la realidad y en las que, salvo quizás el radioteatro que relata la historia del sargento Lituma, la tragedia amorosa tiene un papel, si bien no siempre protagónico, decisivo en el impulso de la acción?

Y, a pesar de las apariencias, el amor podría considerarse una de las razones detrás de la escritura de Camacho. El boliviano hace explícito en sus conversaciones con Varguitas que el amor, para él, es fruto de males estomacales. Sin embargo, hacia el final de la novela, nos enteramos de que esta creencia, como el odio hacia los argentinos, la fobia a andar en automóvil, entre otras de las excentricidades que se materializan en sus seriales son, en realidad, una forma de purgar demonios del amor, de lidiar con las consecuencias de su fallido matrimonio con una adúltera argentina:

el marido abandonado vierte su frustración personal al exterior, objetivándola y transformándola al mismo tiempo: la hace literatura. La prevención de Camacho contra las mujeres en general, su opinión de que son incompatibles con la labor creadora de los artistas, puede responder a la misma causa; en cualquier caso, algo de verdad (subjetiva) hay en ello, ya que cuando Camacho se reconcilia con su mujer, recobrado ya el seso, no produce nada. . . (Ynduráin 156)

Aunque el desamor es, secretamente, uno de los motivos por los que Camacho escribe, él no muestra inclinación alguna por buscar un reemplazo para su esposa ya que su soledad es autoconstruida y fielmente cuidada. A pesar de la popularidad, no solo de sus radioteatros, sino también de su persona (como escritor aunque, quizás, más como actor), él decide, por el bien de su arte, encerrarse en un cubículo de portería, parodia de la imagen de la torre de marfil, figura que además caracteriza a los escritores “elitistas”, no a los productores de novelones melodramáticos y populares.

Varguitas resume, en estas palabras, la vida de Pedro Camacho: “Vivir era, para él, escribir” (202). Este es uno de los aspectos que al joven más le atrae, que envidia en cierta medida, de Camacho. Y, sin embargo, Marito no considera la producción del boliviano como literatura, a pesar de que no puede desconocer que el éxito comercial de los radioteatros demuestra que la actividad (para)literaria de Pedro es una realidad presente mientras que la de él mismo, por lo menos en el momento de la narración, es solo un sueño sin cumplir. Y, en esa

medida, es también una especie de “escribidor”. La figura de este escritor en formación propone, en gran medida, una imagen especular completamente contraria a la de Pedro Camacho.

La ilusión de Varguitas, a pesar de sus estudios en derecho y de su trabajo como periodista, es ser escritor. Su modelo de escritor es, en cierta medida, romántico ya que sueña “con viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura, la cosa más formidable del mundo” (137-8). Se trata, sin duda, de una visión idílica y casi adolescente del quehacer literario, como si gran parte de la condición suficiente para ser escritor fuera estar en París. Eso contrasta con la creencia de Camacho de que, siempre y cuando haya cierto conocimiento de las condiciones psico-socio-económicas de un lugar, para que haya un ancla en la realidad, es posible escribir en cualquier parte.

La otra parte necesaria para ser escritor, según Varguitas, sería dedicarse sin reservas a escribir. Sin embargo, por su posición crítica hacia Camacho (a pesar de la profunda “admiración”, por llamarla de alguna manera, que siente hacia el boliviano) sabemos que poner la escritura en el centro de la vida, sin algún otro tipo de consciencia estética, es una condición necesaria pero no suficiente para ser un escritor, es decir, escribir sin más constituirá un “escribidor”, mas no un escritor.

El joven periodista tiene además, como ventaja frente al boliviano en su lucha por convertirse en escritor, la consciencia de saberse, voluntariamente, parte de una tradición literaria: Borges, Hemingway, B. Shaw, Twain, entre otros, hacen parte no solo de sus lecturas sino también de sus modelos literarios. Varguitas busca, intencionalmente, que estos autores (que él reconoce como autoridades en el tema) “le influyan el estilo”, para retomar las palabras de Pedro Camacho. ¿Hasta qué punto le es este diálogo con la tradición, esta intertextualidad estilística, útil a Marito? Es difícil saberlo, después de todo, a diferencia de los radioteatros de Camacho, nunca leemos los cuentos de Varguitas, solo conocemos la trama y sus intenciones como escritor.

Mientras, en el transcurso temporal de la novela, el escribidor compone nueve radioteatros, Varguitas logra redactar seis cuentos. El primero de ellos, titulado “El salto cualitativo”, presenta una historia campesina de diablos (pishtacos) que, como en cajas chinas, se convierten unos en otros. Varguitas describe sus intenciones estéticas al escribirlo: “quería que fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges. . . Escribía y rompía, o, mejor dicho, apenas había escrito una frase me parecía horrible y recomenzaba” (75-6). Para el

joven “escritor”, el proceso de composición literaria dista muchísimo del confort cuasi automático del que goza Pedro Camacho. Así como Marito es consciente de su lugar (o lugar en adquisición, mejor) dentro de la institución literaria, también tiene entre sus prioridades preocuparse por la estética de sus creaciones pero, a diferencia de Camacho y su realismo, no le inquieta tanto qué contar sino cómo contarlo.

El material literario de los cuentos del joven periodista proviene de la realidad, pero de una forma muy distinta a las historias del escribidor. Marito escribe cuentos a partir de anécdotas que sus familiares y conocidos le cuentan y, en ese sentido son realistas, pero la consciencia narrativa (indicio de que podría llegar a ser escritor) lo lleva a crear cuentos de ficción, fantásticos si es el caso, como el de los pishtacos. No hay aquí una visión de lo real como verdadero, prima la intención estética y la coherencia del texto.

Cuando Varguitas le lee “La humillación de la cruz” a la tía Julia, otro cuento que escribe a propósito de una anécdota que ella le ha contado, se ve constantemente interrumpido en su lectura porque ella le reclama que ha cambiado esto y aquello. Él, después, se enfrasca en “una defensa ardorosa, adolorida, de los derechos de la imaginación literaria a trasgredir la realidad” (193) y explica que “todas las cosas añadidas o suprimidas eran recursos para conseguir ciertos efectos: –efectos cómicos” (192).

La preocupación estética de Marito, su meticulosa redacción de bocetos, reescrituras (“yo releía la cuarta versión de mi cuento sobre el senador eunuco” (134)) y revisiones así como el reconocimiento de una tradición en la que quiere inscribirse (la vanguardia latinoamericana, según comenta Birkenmeier (693)) evidencian una consciencia, quizás demasiada, de la narrativa como construcción. Es probable que esta reflexividad en demasía esté relacionada con que Varguitas esté siempre buscando lectores externos (primero su amigo Javier, ex estudiante de literatura y lector informado; luego la tía Julia y, por último, los editores del Dominical de *El Comercio*) para “medirse” de alguna forma como escritor. Sin embargo, contraria a la actitud de Camacho, a quien le tenía sin cuidado qué opinaban los Genaros, dueños de las estaciones radiales, por ejemplo, de sus radioteatros, al joven cuentista sí le afectan muchísimo las críticas que reciben sus textos que, por mano propia o por cosas del destino contra las que Varguitas no lucha (como el afán de limpieza de una empleada de la emisora), terminan en su mayoría en la basura.

Marito pareciera moverse entre el deseo frustrado de ser escritor, la consciencia de su fracaso (que se manifiesta en las críticas, en su mayoría negativas, que reciben sus cuentos) y la imagen de intelectual que los Genaros y su familia ligeramente le atribuyen, basándose únicamente en sus aspiraciones literarias: “Él no piensa en faldas ni jaranas –le explicó mi tío Lucho [a la tía Julia]–. Es un intelectual. Ha publicado un cuento en el Dominical de *El Comercio*.” (23) y “Tienes que echarnos una mano. Tú eres medio intelectual, para ti será un trabajo fácil [revisar y reescribir radioteatros de la empresa cubana CMQ para suplir el vacío dejado por Camacho]” (517). Esta imagen de alguna manera refleja su calidad de “escribidor” pues surge de una única publicación de uno de sus cuentos en el Dominical de *El Comercio*. El calificativo de intelectual, que mejor podría interpretarse como “intelectualoide” (como parece recibirlo Varguitas y, en parte, su amigo Javier), muestra la distancia que separa el ideal de escritor que sostiene Marito y el de las personas que lo rodean.

Sabemos, al final de la novela, que Marito logra superar el estigma de “intelectual” y se convierte en Mario (su doble, el narrador de la novela), y que “Habíamos [la tía y él] llegado a vivir en la famosa buhardilla de París y yo, mal que mal, me había hecho un escritor y publicado algunos libros (539)”.

A pesar de que no conocemos los detalles de esa metamorfosis, sí nos enteramos de que escribir sigue siendo un reto para Mario, incluso cuando ya tiene garantizado el estatus de escritor: “El problema era que todo lo que escribía se refería al Perú. Eso me creaba, cada vez más, un problema de inseguridad, por el desgaste de la perspectiva (tenía la manía de la ficción *realista*) (541)”. Irónicamente, parece que Mario hereda de manera inversa las preocupaciones del escriba boliviano, le preocupa ser demasiado realista. Y, aunque revela esta debilidad estilística, Mario dedica cada año sus vacaciones en Lima a reunir material para su escritura; sus técnicas de documentación delatan una afinidad con las estrategias de Camacho (el mapa sociológico de Lima, entrevistas con locales informados).

Si bien la presencia de Mario como voz narradora atraviesa todos los capítulos de la macronarración, la descripción del proceso escritural se enfoca en Varguitas y, sobre todo, en el boliviano. Y, como espero he venido mostrando, la configuración de estos dos personajes como los “encargados de escribir” es, en gran medida, completamente opuesta pero hay dos aspectos en los que ambos personajes parecen estar de acuerdo. El primero es la incompatibilidad de la

paternidad y la literatura: “[le advierte Marito a la tía Julia] Si alguna vez me caso, yo nunca tendría hijos... Los hijos y la literatura son incompatibles” (140).

Notemos que para Marito, son solo los niños los que impiden el desarrollo literario, no incluye a las mujeres, como aparentemente Camacho lo hace, si bien una de sus estrategias iniciales de conquista con la tía Julia fue demostrar un total escepticismo frente al amor. Que compartieran también esta misoginia literaria no tendría coherencia narrativa si consideramos que la tensión del nivel diegético de la novela que corresponde a la narración de Mario está dada por la esperanza de una unión romántica, característica de la novela rosa, entre Varguitas y la tía Julia.

En esta medida, concuerdo con Sharon Magnarelli quien, en su ensayo sobre esta novela de Vargas Llosa y *María*, reconoce que la tía Julia parece funcionar como motor, y no como impedimento, para que el joven periodista empiece a tomarse el oficio literario de manera más seria y sistemática: es después del matrimonio que él se adentra en un régimen escritural similar al del escriba boliviano.

There can be little doubt that, as presented, Marito will not be able to write (that is, become Mario) until he has married Julia and thus proven his maturity to his family and provided for himself the necessary muse or inspiration to stimulate his literary career.¹² (196)

El rechazo a la paternidad probablemente está relacionado con la gran cantidad de tiempo que ambos, Pedro Camacho y Varguitas, creen que es necesario emplear en el quehacer literario, como oficio, para crear una obra considerable. Estas maratónicas jornadas de trabajo literario dificultan el desarrollo de una vida en pareja, por no decir que prácticamente imposibilitan una paternidad estándar. El escritor, efectivamente, está nueve y diez horas diarias “*inventando* las situaciones, las anécdotas, los diálogos, de varias historias” (201). No es la fama, ni el autoestima (aunque esta última, ciertamente, le llama la atención) lo que más envidia Varguitas de Camacho. Aquello que lo inquieta, que le produce una admiración contradictoria hacia el escriba boliviano, es la capacidad de dedicar su vida, su tiempo vital, a la literatura. La escritura, aunque

¹² “Hay poca duda de que, como se ha presentado, Marito no podrá ser un escritor (es decir, convertirse en Mario) hasta casarse con Julia y probar así su madurez ante a su familia así como proveer para sí la musa o inspiración necesaria que estimule su carrera literaria”.

concebida de maneras diferentes, es sin duda lo que más visiblemente tienen en común ambos “escribidores”.

¿Cómo se podía ser, de un lado, una parodia de escritor, y al mismo tiempo, el único que, por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú? . . . Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escribir y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándose 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? Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto (295-296).

Se podría concluir, siguiendo a Birkenmaier (691) y a Standish (“Vargas Llosa’s Parrot” 145), que *La tía Julia* muestra dos extremos del oficio de escribir (que, a pesar de su diferencia, yo propongo podrían subsumirse bajo la categoría de “escribidor”): Pedro Camacho, que trabaja incansablemente, literalmente hasta el delirio, para satisfacer a su público y Marito quien, a pesar de sus esfuerzos y su meticulosidad estilística, no tiene en realidad un público. *La amante*, por su parte y como mostraré a continuación, también presenta dos figuras de “escritores” diametralmente opuestos. Esta es la cuarta coincidencia que, en mi lectura aquí propuesta, encuentro entre la novela de Parra Sandoval y la de Vargas Llosa.

La primera figura de escritor en *La amante* tiene, a pesar de su importancia a nivel temático y estructural dentro de la novela, cortas y breves apariciones. Se trata, por supuesto, de Altagracia Arismendi, la abuela que teje el grueso de las “historias rosa” que componen la novela. Pero sabemos que no es únicamente ella quien escribe. Hay una máscara, “Corín Tellado”, un seudónimo que esconde detrás de sí a una de las dos mujeres que habitan en ella: la lectora y la escritora.

El personaje de Altagracia se define, desde el principio, gracias a sus lecturas. En su niñez, Altagracia se inició en la literatura con cuentos de hadas que su padre le leía a la hora de dormir para compensar la ausencia de la madre que los había abandonado. No obstante, el padre también la abandona y Altagracia tiene que recurrir a un leñador, quien la seduce y le cuenta en tres años todas las historias de *Las mil y una noches*, para suplir su necesidad literaria. La sed de historias de la jovencita no tenía límites, por lo que las tardes de iniciación amorosa se alternaban

con otras lecturas complementarias: Víctor Hugo, Defoe, Lawrence y Boccaccio. Cuando cumplió quince años, la imaginación de Altagracia, nutrida de sus lecturas y las historias que le habían contado su padre y el leñador, encontró en la pintura una forma de materializarse, un preámbulo creativo a su escritura. Pintaba “a Mr. Pickwick, a Robinson Crusoe, a Simbad el marino, a Micer Guglielmo Rossiglioni y, por supuesto, a Constanza Chatterley” (19) para combatir la soledad, para reconciliar el mundo de la fantasía literaria y el de la realidad.

Pero ninguna de esas lecturas, ni Dickens, Boccaccio, Lawrence, Defoe (ni Joyce ni Homero ni Flaubert ni Goethe, cuya presencia intertextual tiene cabida en la obra autobiográfica de la anciana), puede compararse, en la visión de Altagracia, con Shakespeare, que llega de la mano del amor: “Después cierra los ojos. Su corazón está lejos. . . . en Él, único, aunque los otros fueran muchos, solamente Él, siempre, Shakespeare” (27). La pasión que desata en ella las palabras del escritor inglés determina, en un primer momento, su destino amoroso (marcado, de nuevo, por el abandono) y, después, su oficio literario.

Mientras Romeo [su esposo] guerreaba ella se dedicó a leer los libros del gran poeta que él le compraba en cada caluroso pueblo adonde le arrastraba la milicia. Se aprendió a Shakespeare de memoria y lo recitaba en silencio... (20)

La obra de Shakespeare lleva a Altagracia no solo a enamorarse de Romeo (un amor adolescente e impulsivo, superficial, como la mayoría de los que ella misma describe en su autobiografía y que, seguramente, protagonizan sus novelas rosa) sino también a otra forma de dar rienda suelta a su vívida imaginación. Me refiero, claro está, al teatro, la oportunidad de encarnar en su propio cuerpo (¿cómo lo hacía el mismo Camacho con su ritual y su trabajo como actor de sus radioteatros?) las emociones y peripecias de personajes de ficción. Representó a la amante de un ministro de economía y a una anciana. Sin embargo, lo que Altagracia realmente quería era montar, claro está, las obras del dramaturgo inglés. La respuesta del director del teatro, “una carcajada envolvente, llena de vértigos, que no ha cesado de perseguirla en sus insomnios” (21), eco de la voz de preferencias populares, llevó a Altagracia a odiar el teatro “como a un enemigo con el que toca compartir la cama” (23). De allí surge la escritura, de ese deseo desaforado de exorcizar el teatro. Esta vocación literaria, ausente hasta el momento en que, sin teatro y sin Romeo, Altagracia se ha quedado sin nada, encuentra un catalizador en la aparición de un “vanidoso librito” (24), *El Secretario de los Amantes: Modelos de Correspondencia Amoroso*, escrito por alguien llamado Corín Tellado: “Cuando lo leyó supo que

su nombre ya no era Altagracia Arismendi, o Julieta como la llamaban irónicamente sus amigas, sino Corín Tellado como se firmaba la desconocida autora de los modelos epistolares” (24).

Corín Tellado, una máscara que nombra este nuevo “pasatiempo”. Así, Altagracia ha pasado de la pintura al teatro y, ahora, motivada por la venganza hacia una sociedad que se niega a reconocer la grandeza de Shakespeare, la escritura. Pero no se trata de cualquier escritura: la intención de Altagracia no es escribir, apoyándose en sus múltiples e informadas lecturas de algunos de los clásicos, una obra que se reconozca deudora de esa prestigiosa tradición; por el contrario, Altagracia conscientemente se embarca en la empresa de crear una literatura que satisfaga el deseo de esa sociedad que le ha dado la espalda a Shakespeare: “Ese día su vida dejó de ser tragedia y se convirtió en melodrama” (24).

A partir de ese encuentro casual con el libro de modelos epistolares, Altagracia vive una doble vida. Por un lado, es una mujer sencilla, común y corriente, madre y abuela que dedica su tiempo libre a la jardinería en su casa del barrio Cristales y a la pintura, pasatiempo que la ha acompañado desde niña. Esa es su vida pública. Y, por otro, es Corín Tellado, empresa editorial de novelas rosa con múltiples éxitos superventas y regalías por doquier. “Vende su pluma disecada por toda la ciudad como una venganza soterrada” (24) sin que su familia ni nadie lo sepa. Esa es su vida privada.

Suk Kim, en su tesis dedicada a esta misma novela, propone que Altagracia cree escribir obras cultas comparables a las de Shakespeare usando el estilo folletinesco de Corín Tellado en un intento por remediar, en las ficciones que escribe, la infelicidad y el desamor que la rodea. (48). Mi lectura dista en este aspecto ya que, a mi parecer, el hecho de que Altagracia mantenga su actividad literaria como un secreto, secreto que se niega a revelar incluso a sus ochenta y seis años, cuando piensa en confesarle a sus hijos y nietos su secreto amor por Shakespeare (razón inicial de la composición de su autobiografía), muestra que este personaje es plenamente consciente de la poca calidad y relevancia de la literatura que ha escrito por más de treinta años. Y esto es textualmente evidente en la forma como ella misma califica su propia producción.

A las diez de la noche la abuela Altagracia puso punto final a ‘El último amor’, la *novelita* semanal que debía escribir para su editorial. Se sentía fatigada y decidió descansar. Más de treinta años en este trajín, más de mil *novelitas* publicadas. No había comido pero no tenía hambre. Tanto tejer *futilidades* entorpece el gusto de vivir (mis cursivas) (121).

La cita anterior también permite hacer un breve acercamiento a los hábitos escriturales de Altagracia. El ritmo de escritura de la anciana, para producir una novela semanal (por muy corta que sea), tiene implícita (¿al igual que la escritura automática de Camacho?) la primacía de la cantidad y no, presumiblemente, de la calidad. La producción casi industrial de estos melodramas parece sugerir una total despreocupación por la calidad estética de estos textos, pensados y diseñados para su consumo irreflexivo.

Y es, precisamente, en esta perpetuación de las fórmulas del folletín que se presenta la gran paradoja del proyecto de vida de Altagracia. Al escribir, de manera exitosa, miles de novelas rosa, la abuela ha contribuido considerablemente a la formación de un gusto literario popular que, con cada nuevo *best-seller* escrito por Corín Tellado, se aleja de la obra de Shakespeare. Su venganza se torna contra sí misma y sus intereses: entorpece con su literatura la aceptación de Shakespeare en la sociedad caleña (y colombiana).

Ha tratado de transmitir a sus hijos y a sus nietos el fuego maravilloso de su verdadero amor por Shakespeare pero cada día le asedia con más fuerza la certeza de que ellos leen al Cisne de Avon con los ojos de Corín Tellado (24-5).

La consciencia de este fracaso es, en gran parte, el motivo que la impulsa a escribir la autobiografía *sui generis* que compone el grueso de la novela de Parra Sandoval: “¿Había creado con su doble vida un sino bifurcado para su gente? ¿Shakespeare y delirio para Altagracia y la vida rosa de Corín Tellado para sus hijos, para sus otros nietos?” (121). Esta autobiografía, según nos enteramos por la forma como es descrita, no parece seguir las mismas reglas de composición de las novelas que confecciona como Corín Tellado:

Abre un cuaderno nuevo y escribe sin parar. Después, corrige palabras, tacha párrafos, principia otra página, indecisa. Es su autobiografía para los nietos. O mejor, su biografía de los nietos. Acaba de encontrarle título: La amante de Shakespeare . . . (26).

La intención de la abuela es hacer un escrito “serio”, de calidad, que de alguna manera contrarreste los años de escritura “menor”. La indecisión de Altagracia (que pasa de querer escribir su biografía en torno a su amor por Shakespeare a escribir una crónica realista a, posteriormente, escribir la biografía futura de su nieta Altagracia y su novio Romeo Burgos) muestra, de alguna manera, que no se trata únicamente de negar estilísticamente la obra de Corín Tellado sino también que hay un deseo de escribir una literatura no solo más “realista” sino, tal

vez, menos ingenua. Como ya mostré en el capítulo anterior, las diferentes historias que componen la autobiografía de Altagracia no tienen un final feliz. Esta decisión consciente de suprimir una de las características primarias de la literatura rosa no se da únicamente al nivel de la parodia de Parra Sandoval sino también al nivel de Altagracia, la narradora-escritora dentro de la novela. Ella es plenamente consciente de que una literatura que quiera acercarse más a Shakespeare (y alejarse, por oposición, al folletín y al melodrama) no puede tener un final feliz.

Aunque esto se cumple, es decir, no hay finales felices en *La amante* que escribe Altagracia, no podría considerarse (obviando el nivel paródico que enmarca a *La amante* de Parra Sandoval) un texto plenamente literario sino paraliterario, pues la presencia de la estética del folletín, muy a pesar del elemento trágico que eventualmente toma protagonismo en cada una de las historias de la autobiografía, es demasiado evidente (como ya vimos en el capítulo anterior):

Así entonces transita de una a otra historia de amor, con amantes como Romeo Burgos, o Casio Burgos, vistiendo ‘un traje príncipe de Gales, corbata Pierre Cardin, maletín de cuero de gacela’, presto a seducir una mujer ‘con los rasgos de la cara de una belleza sombría, inquietante’, tal como se vive en los más intensos melodramas de nuestra vida diaria, con sus espacios propicios para la más apasionada historia de amor, su lenguaje altisonante, sus ojos entornados, sus rostros pálidos de deseo. . . (Giraldo, “Revés del Paraíso” 84).

Sabemos entonces que el intento de Altagracia por escribir algo que la acercara a Shakespeare fue en vano: “Después [de convertirse en Corín Tellado] quiso escribir de verdad, pero ya no pudo” (24). Ser Corín Tellado fue, quizás sin saberlo, haber renunciado a la posibilidad de escribir una literatura “de calidad”, a pesar de las extensivas lecturas de este tipo realizadas por Altagracia.

El desencanto de ambos fracasos, el entorpecimiento del acceso masivo a la obra de Shakespeare, por un lado, y el intento fallido de escribir una obra que, simultáneamente, mostrara su amor por el bardo y contrarrestara años de novelas rosa, por otro, cierra la novela en un último capítulo que, vale la pena recordar, está narrado en primera persona desde la perspectiva de la abuela.

[Ha escrito] El futuro de ellos, Romeo y Altagracia [novio y nieta], su futuro que he contado en estas historias que tanto se parecen a las que escribo como Corín

Tellado. Sólo hay una diferencia, sí, una diferencia, querido Shakespeare: esta vez he escrito con amor, aunque muy seguramente con menos éxito (221-2).

Al final, nos enteramos también de que la autobiografía estaba dirigida a Shakespeare. La abuela reconoce que su intento de escribir “de verdad” se parece demasiado a las novelas rosa. Y, sin embargo, admite, en un movimiento paradójico que cierra el relato, que este último escrito, a diferencia de los miles anteriores (que han tenido como centro historias e historias de amor sin fin), sí ha surgido del profundo amor que sentía por él, a pesar de no llegar nunca a obtener el éxito de la obra de Corín Tellado. Hay más amor, o un amor más verdadero, en las tragedias que creó en su autobiografía que en las apasionadas novelas de Corín Tellado.

El amor, es de nuevo, motor de la escritura, incluso cuando es su ausencia la que determina la necesidad de escribir. La lectura de literatura estuvo siempre acompañada, en la vida de la abuela, del amor, al parecer como una forma de compensación por los repetidos abandonos de sus seres queridos. Luego, el odio por una sociedad que no pudo comprender su amor por Shakespeare la llevó a vender el producto de su imaginación usando la máscara de Corín Tellado. Por último, su autobiografía se convierte, además del intento fallido de una obra canónica, en el testamento de su amor por el bardo. En conclusión, Altagracia, como Corín Tellado, es una “escribidora” por decisión propia y, como Altagracia Arismendi, es también una “escribidora”, contra su voluntad, por la imposibilidad de deshacerse completamente de la influencia que la literatura rosa ha dejado en su estilo.

La otra figura de escritor que aparece en *La amante*, a diferencia de las anteriores, no solo no puede considerarse un “escribidor” sino que su presencia es menos explícita que la de Altagracia. Se trata, por supuesto, de Shakespeare, quien ofrece un contrapunto para el personaje de la abuela. El Cisne de Avon, como también es conocido, es el modelo inalcanzable de las fantasías que teje Altagracia, una imagen de culto sobre un pedestal rodeado de un aura de inmortalidad.

La posición incuestionable de Shakespeare por encima de los demás autores dentro del universo de la novela se sustenta, si seguimos a críticos como Bloom, en el plano de la realidad empírica: Shakespeare es el más grande escritor que jamás haya existido (*Canon Occidental* 13), es el más original (*Canon Occidental* 35), es, en resumen, el centro del canon occidental (*Canon Occidental* 11). La aparición del crítico literario Jan Kott, famoso por sus estudios de la obra del bardo y de sus representaciones teatrales (en especial *Apuntes sobre Shakespeare* o *Shakespeare*,

nuestro contemporáneo), como personaje de la novela, que seduce a Altagracia con su conocimiento de la obra shakesperiana, es quizás un guiño del autor a este respecto.

Es poco lo que puede decirse de la figura de Shakespeare dentro de la novela pues, a pesar de la notoriedad del dramaturgo inglés, este aparece, al interior de los capítulos que componen la macronarración solo como una referencia, un nombre con una carga simbólica que el lector debe completar con su conocimiento de cultura general (en consonancia, por lo general, con lo expresado por críticos como Bloom). Y, a pesar de lo anterior, es absolutamente verosímil la renuencia del director de teatro a montar obras de William Shakespeare. En esa medida, se muestra al dramaturgo inglés como un escritor para las élites y lectores ávidos de los clásicos (como Altagracia) que, aunque de gran calidad literaria, no tiene la aceptación popular de la que goza, por ejemplo, Corín Tellado.

Shakespeare solo tiene voz en los veintisiete epígrafes, uno para cada uno de los veintiséis capítulos y otro para toda la novela, que toman lugar en el texto (ya Figueroa había resaltado el “‘alto rating epigramático’” (“La escritura como autoconocimiento” 143) concedido a Shakespeare en *Tarzán y el filósofo desnudo*). Los textos provienen de obras diversas: comedias como *Trabajos de amor perdidos*, *Sueño de una noche de verano*, *Las alegres casadas de Windsor*, *La doma de la bravía*; tragedias como *Coriolano*, *Romeo y Julieta*, *Ricardo III*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, y un poema, *Venus y Adonis*. Sin embargo, por la naturaleza misma de los epígrafes, se trata de una voz fragmentada que toma sentido no de forma autónoma sino en relación con los personajes (que en ocasiones provienen directamente de las obras de Shakespeare: Ofelia, Casio, Puck, Olivia y Romeo) y la acción que se desarrolla en el capítulo de la novela correspondiente a cada epígrafe.

Así, el bardo es, por un lado, símbolo de la literatura culta e inalcanzable y, por otro, modelo que se actualiza en cada uno de los relatos de Altagracia. Lo que no se pone en duda, si bien sí parece cuestionarse el lugar de la literatura Shakesperiana en la sociedad caleña (y colombiana) contemporánea, es el estatuto de escritor canónico y propiamente dicho de William Shakespeare.

He presentado hasta ahora, gracias a que ambas novelas son narrativas narcisistas, cuatro figuras que se dedican al oficio de escribir (algunas con heterónimos y dobles): Pedro Camacho, Marito, Altagracia y Shakespeare. Es cierto que la caracterización de cualquier personaje, ya sea escritor o “escribidor”, en una novela (considerando sus lecturas, prácticas escriturales,

intenciones estéticas, su poética personal, etc.) no necesita necesariamente que dicho personaje se encuentre en una narración que revele su propia construcción. Sin embargo, una novela en la que no solo hay un personaje escritor sino también la presencia simultánea de su obra, es decir, una novela metaficcional, permite examinar la relación que se establece entre el escritor y su obra al interior de la novela, una relación que supone, a mi parecer, una noción de autor (y, por qué no, de sujeto).

Tanto *La amante* como *La tía Julia* muestran esta relación que, igualmente, sirve para sustentar otro punto en común entre ambas novelas. Además de las tres coincidencias (estructural, temática y paródica) que ya mostré en el capítulo anterior, la novela de Vargas Llosa y la de Parra Sandoval coinciden nuevamente al presentar, cada una, un escritor presente y uno pasado. La caracterización temporal surge, precisamente, de la relación entre el escritor y su obra: el escritor presente es aquel cuya obra, en el marco de la novela, es simultánea a la narración, es decir, a su proceso de escritura; el escritor pasado, por el contrario, tiene una relación temporalmente lineal y sucesiva con su texto, es decir, en el marco de la novela, la obra ya ha sido escrita.

Ambos Pedro Camacho y Altagracia son, como espero haber demostrado, “escribidores” cuya labor paraliteraria ocurre en el presente de la novela, su obra se escribe (el lector la lee, es decir, él ayuda a escribirla) mientras se describe su escritura. Shakespeare, por su parte, es un escritor pasado ya que la escritura de su obra es anterior al momento de la novela. Varguitas es, en mi opinión, también un escritor del pasado si bien hay que admitir que el asunto es complejo: si consideramos la caracterización aquí presentada, podríamos afirmar que Marito es un “escribidor” presente o, en su defecto, un escritor futuro. Lo primero es cierto pues, efectivamente, en el presente de la narración, Marito no es un escritor propiamente reconocido. Pero, aunque él escribe, su obra no es accesible al lector de la novela, no se “escribe” con y para el lector, como sí lo hacen la obra de Altagracia y la de Pedro Camacho, en donde la lectura de sus obras “becomes a creative, interpretative one that partakes of the experience of writing itself”¹³ (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 144). La segunda afirmación también es cierta pero no hay que obviar que ese futuro, en vez de ser impredecible, está investido de la certidumbre del

¹³ “se convierte [en un acto] creativo e interpretativo que hace parte (comparte) de la experiencia misma de la escritura”.

pasado. Sabemos, como lectores, que Marito llega a ser un escritor porque es un hecho ya dado dentro del marco de la enunciación, es un escritor pasado.

Esta división de “escritores” presentes y pasados es también útil para describir aún mejor la relación que plantean ambas novelas entre cada “escritor” y su obra, específicamente, el nivel de determinación que tiene el primero sobre la segunda y viceversa en tanto es la tensión de esta dependencia la que se explicita gracias a la metaficcionalidad de ambas novelas.

En el caso de los escritores cuya actividad literaria está en el pasado, el escritor define a la obra ya que, de alguna manera, la subsume en su nombre. Se trata de un movimiento analógico al ya descrito por Foucault como una de las formas que puede adoptar la función de autor:

el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir ‘esto fue escrito por Fulano de Tal’ o ‘Fulano de Tal es el autor de esto’, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. (“¿Qué es un autor?” 8)

La mención de los nombres de Shakespeare, Mario Vargas Llosa (“escritor futuro” en que se convertirá Marito, es decir, su doble) y Corín Tellado (heterónimo de Altagracia) es suficiente para caracterizar sus obras, tanto que no es necesario (en especial para el caso de Corín Tellado y de Mario Vargas Llosa) que estas aparezcan textualmente dentro de las novelas pues el lector, con saber quién las escribió, tiene información suficiente para hacerse una imagen de ellas. Curiosamente, estos tres autores toman ese poder, esa función de autor particular, del hecho mismo de que su existencia es, en alguna medida, exterior al mundo de las novelas y perteneciente a la realidad. Quizás la explicación a esto se encuentra en que, al usar figuras reales, con unas cargas semánticas ya establecidas y disponibles para lector, ni Vargas Llosa ni Parra Sandoval se ven en la necesidad de (re)crear la adquisición de la función de autor de ninguno de estos personajes, como sí deben hacerlo (y esto es de vital importancia) para las figuras de Pedro Camacho y Altagracia respectivamente.

Como ya expuse anteriormente, el caso de Shakespeare es claro: su función de autor se resume en ocupar un lugar central en el canon occidental, definir la alta cultura y cualquier otro rol que se le pueda atribuir a un escritor cuyo prestigio, calidad literaria, rango de influencia, etc.,

sea prácticamente axiomático. En resumen, y de nuevo en las palabras de Harold Bloom, “La respuesta a la pregunta ‘¿Por qué Shakespeare?’ tiene que ser ‘¿Pues quién más hay?’” (*Invencción de lo Humano* 25).

Por su parte, Corín Tellado cumple una función casi exactamente opuesta a la del escritor inglés ya que su nombre remite, de manera automática, al género de la literatura rosa:

una serie de relatos dirigidos a un público de escasa cultura que busca una evasión ensoñadora y una gratificación de sus deseos de felicidad, imaginada en la consecución de un matrimonio ideal. . . Entre sus cultivadores figuran . . . sobre todo, Corín Tellado, escritora de prodigiosa fecundidad y amplia acogida del público (Estébanez Calderón 366).

Hablar de Corín Tellado es hablar de una “literatura de evasión, producto hecho en serie para consumo de las masas” (Ayuso de Vicente 340), de una obra cuyo estatus literario debe asumirse como de poca calidad. En últimas, y como ya vimos en el primer capítulo, es hablar de melodrama. No es necesario entonces que leamos las novelas que Altagracia escribe con el seudónimo de Corín Tellado pues este es referente suficiente no solo de los tipos de historias que en ellas encontraríamos (el relato de una pareja que, tras superar una serie de obstáculos gracias al poder mágico del amor, logra casarse y ser feliz, (Erhart 191) como las descritas en el primer capítulo) sino también del lenguaje en que estarían escritas (sencillo, descriptivo y directo para mayor comprensión del lector).

La manera en que Mario Vargas Llosa ejerce una función de autor al nivel de la macronarración de la novela es, de nuevo, compleja debido, por un lado, al desdoblamiento que causa la diferencia temporal entre obra y escritor mencionada antes y, por otro, al carácter autobiográfico de *La tía Julia*. En primer lugar, nos encontramos con Marito, un escribidor “presente” que desaparece bajo la sombra del escritor “futuro” (o, mejor, “pasado”, como ya expliqué). La certeza de que Marito será un escritor proviene del narrador que, habiendo vivido ya todo lo que se narra en el marco de la enunciación, nos informa que ya es un escritor reconocido. No dudamos de esta clasificación que el narrador se autoconcede, es decir, no necesitamos que pruebe que, efectivamente, ha dejado de ser un intelectualoide y un escribidor, porque se trata de un relato autobiográfico. Así, y en segundo lugar, el narrador, al coincidir con el autor de la novela, Mario Vargas Llosa, sustituye con su función de autor la necesidad de una obra que demuestre el status de escritor de Marito en el futuro. La función de autor, en este caso,

es tan fuerte que algunos críticos (véanse, por ejemplo, los análisis de esta novela realizados por Alonso, Standish (“Contemplating your own novel”), Denegri e Ynduráin) han caído en la trampa, creo yo (Foucault, “¿Qué es un autor? 10), de incluir datos biográficos de Vargas Llosa, su árbol genealógico, entrevistas concedidas, etc. en sus trabajos para explicar y caracterizar no solo el personaje de Marito sino también el de Pedro Camacho.

Así, tanto Shakespeare como Corín Tellado y Mario Vargas Llosa definen el modo de existencia, la circulación, la aceptación y, en general, el funcionamiento de sus obras dentro del heterocosmos de cada una de las novelas hasta el punto de suplantarlas con solo mencionar sus nombres propios.

El movimiento inverso ocurre para Pedro Camacho y Altagracia: no hay un nombre, una función de autor literario, que los caracterice referencialmente. De ahí que su obra, o por lo menos “fragmentos” en el caso del escriba boliviano, haga presencia textual dentro de la narración. Si Shakespeare, Corín Tellado y Mario Vargas Llosa tienen, con la presencia de su nombre, ganado el calificativo de “escritor” o “escribidor” según sea el caso, Camacho y Altagracia están apenas en proceso de construcción de su función de autor literario (función que se queda, como bien sabemos, en el grado de “escribidor”) y, por eso mismo, deben dejar que sea su obra la que determine, en gran parte, esa construcción. En el caso de los escritores cuya actividad literaria se da en el presente de la narración, es decir, cuyos textos leemos de primera mano, la obra define al escritor.

La manera más obvia en la que la obra de estos personajes los define como escribidores se encuentra en la popularidad misma de sus textos, en la respuesta entusiasta de su público:

Hay en el elitismo una secreta tendencia a identificar lo bueno con lo serio y lo literariamente valioso con lo emocionalmente frío. De manera que ‘lo otro’, lo que le gusta a la gente del común, podrá ser a lo sumo entretenimiento pero no literatura (Martín-Barbero 53).

El éxito rotundo de sus radioteatros, quizás aún más que su estructura, o su lenguaje o, en últimas, la presencia de lo melodramático (que, como ya dije, tiene también una connotación peyorativa), es definitivo para asegurar que Camacho sea un escribidor. Sin embargo, no podemos decir, a primera vista, lo mismo de Altagracia: su única obra, *La amante de Shakespeare*, su autobiografía, es un relato privado y no tiene más lectores que los que leemos la novela de Parra Sandoval. No hay popularidad que denigre su calidad. Pero no se puede olvidar

que si bien Corín Tellado (y su obra) no es equivalente con la abuela, su reputación sí la precede. La autobiografía no está escrita por Corín Tellado pero, sin duda, lleva a sus espaldas el peso de saberse familiar de la novela rosa, característica identificable además por la repetición de los elementos temáticos y estructurales del melodrama que ya mencionamos en el primer capítulo.

Hay, sin embargo, un sentido más profundo en el que la obra de Altagracia y del escriba boliviano da luces sobre quiénes son los que escriben en estas novelas. Se trata de la quinta coincidencia que puede identificarse entre el texto de Parra Sandoval y el de Vargas Llosa: la confusión deliberada de nombres y personajes dentro de las narrativas de Camacho y de la abuela.

El nombre de una persona y, en el caso que nos ocupa, de un personaje es, sin duda, un rasgo definitivo de su identidad, un referente que, de alguna manera, ata rígidamente esa noción identitaria a la realidad (Hutcheon, *A poetics of Postmodernism* 152; Todorov 105), así sea la realidad de la narración. En un texto literario, quizás más que en otros discursos en donde la significación no depende del signo lingüístico, un nombre “Es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida es el equivalente a una descripción” (Foucault, *¿Qué es un autor?* 7). El nombre es, en la mayoría de los casos, la única presencia de un personaje en el texto. De su singularidad y unicidad depende el pacto que se establece entre lector y obra; la inteligibilidad de una obra se juega en una noción tan básica de la representación como es el nombre. Y, a pesar de todo lo anterior, ambas novelas transgreden, dentro de las obras de los “escribidores”, la relación unívoca entre nombre y personaje.

En *La tía Julia*, la confusión de personajes que se crea a partir del intercambio de nombres es progresiva y paulatina. Primero parece tratarse de un recurso intertextual: hace presencia, por ejemplo, como director del laboratorio farmacéutico donde trabaja Lucho Abril Marroquín, Federico Téllez Unzátegui, protagonista de otro radioteatro, en el que su ocupación es la de director de una compañía de productos antirroedores. El nombre del personaje se mantiene en su totalidad y la alteración de su profesión es menor; se trata de un cambio pequeño, comparable a un *lapsus linguae* literario.

Poco a poco, sin embargo, va escalando el grado de modificación de los nombres y, por ende, de las características de cada personaje. Por ejemplo, el teniente Jaime Concha, aficionado a las comiquitas del Pato Donald en el segundo radioteatro, pasa a ser, en el octavo, un curandero con una historia de vida equivalente a la del sargento Lituma (aunque con algunas

modificaciones: a quien debía ajusticiar no era ya un polizonte africano sino uno oriental). Luego nos enteramos de que muere cuatro veces: “Pero lo costeante [extraño] es que se ahogara el teniente Jaime Concha, que es de otro radioteatro, y que ya se había muerto en el incendio del Callao, hace tres días . . .” (412); y, como si esto no fuera suficientemente confuso, muere de nuevo, esta vez con el título de sargento y linchado por una turba enardecida, en un partido de fútbol que, a última hora, se convierte en una corrida de toros, y, en el último radioteatro, como cabo Concha, muere aplastado por un ángel de piedra en un terremoto.

En *La amante*, por el contrario, desde la primera transición entre el relato inaugural de la autobiografía (“Iniciación fluvial”) y el segundo (“Idilio ideal”) se hace evidente que los nombres de los protagonistas no solo son los mismos sino que coinciden con los de la escritora y su esposo pero, especialmente y para hacer todo un poco más enredado, con los de la nieta y su novio.

Altagracia y Romeo, “esa pareja constante tomada de la mano como si la piel fuera de hierro al rojo vivo, es pareja en todas partes, siempre la misma pero siempre distinta. . .” (219) se mueven por la geografía colombiana, Inglaterra y Estados Unidos (si bien la mayoría de las historias ocurren en Cali) y por momentos históricos diferentes (desde inicios de siglo hasta los años ochentas en que se publica la novela). Pero, de mayor importancia, es el hecho de que alternen fisionomías y razas, profesiones, edades, gustos, clases sociales y demás características personales, como quizás se habrá podido apreciar en el análisis de personajes realizado en el primer capítulo.

Detrás de esta estrategia narrativa, caos deliberado de nombres y personajes, presente en ambas novelas, hay una diferencia fundamental en la *raison d'être* de esa confusión. Dicha diferencia, a mí parecer, además de describir a mayor profundidad la relación escritor-obra que he venido explorando hasta ahora, es sintomática de la noción de sujeto que subyace a cada una de las novelas, como explicaré más adelante.

En el caso de los radioteatros de Pedro Camacho, la razón de la entropía nominativa es, como bien sabemos, su locura. Sin embargo, esto no es siempre claro: el movimiento progresivo de intercambio de nombres y personalidades da lugar a la duda que, en el marco de la narración, se hace explícita de la voz de los radioescuchas y los mismos actores: “ahora llaman por teléfono [los oyentes], hasta han llegado dos cartas. Que el cura de Mendocita se llama como el Testigo de Jehová y éste como el cura” (303). La primera hipótesis la lanza Genaro papá quien piensa

que Camacho quiere burlarse de sus oyentes; la segunda, que descubrimos por las suposiciones de Varguitas mucho antes de que el tono apocalíptico se tome por completo los radioteatros, es que se trata de una estrategia estilística vanguardista.

Sin embargo, la negativa del escritor a aceptar (positiva o negativamente) la existencia de las confusiones, por un lado, y su posterior confinamiento en un centro de tratamiento psiquiátrico, por otro, hacen contundente que la razón detrás del caos es un desorden mental, presumiblemente causado por el horario industrial del escriba boliviano. Cerca del final de la novela, cuando el escriba ha iniciado su campaña magnicida, hasta el público intuye que un serio problema mental está detrás de todo el lío. Esto se confirma en el último capítulo cuando aparece el ser que ha quedado después de su tratamiento médico, una especie de fantasma, más ridículo que el original, que no sabe (¿puede?) escribir.

La interpretación de la obra de Camacho que propone la novela se resuelve al nivel del análisis biográfico de su escritor. *La tía Julia* denuncia la locura de la figura que escribe y propone, por lo tanto, que la obra tiene un autor de la cual es reflejo. Así,

la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus ‘confidencias’. (Barthes 66)

Esto se sustenta también, a mi parecer, en la cantidad de referencias que, dentro de la novela, se hace a las creencias literarias y estéticas tanto de Varguitas como de Camacho. Está en ellos la fuente de interpretación de sus textos, según propone la novela, siguiendo la noción de autor de Foucault:

el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). (“¿Qué es un autor?” 10)

Esta relación derivativa, típica de la crítica moderna, entre el autor y su obra tiene, a su vez, otras implicaciones. Por un lado, se cierra el texto porque no hay espacio para la duda ni para su desciframiento, se le provee un significado último al que el lector debe llegar (Barthes

70). Por otro, se hace más visible el autor como sujeto que escribe porque este afirma su existencia en la existencia misma del texto:

Más que una serie de facetas, de alternativas, Vargas Llosa presenta dos espejos enfrentados y una sola perspectiva, la suya. La imagen -la única imagen- reflejada se puede repetir hasta el infinito, cada vez más pequeña, más distante y borrosa. Pero es siempre la misma. Y cuando queramos identificar el objeto reflejado y su relación con el espejo, encontraremos al autor indagando su propia belleza frente al espejito mágico de la literatura. (Ynduráin 172-3)

Una afirmación que se ve, bien sea superficialmente, al nivel de la novela, en el *leit-motiv* que identifica a los personajes de Camacho con el propio escritor y con la presencia de las fobias, creencias y prejuicios del autor en sus radioteatros.

¿Cuál es la razón, entonces, detrás de la repetición de nombres en *La amante*? Me temo, y esto es lo indicativo, que al nivel de la enunciación en la novela, no hay respuesta definitiva a esta pregunta. Podemos intuir que se trata de la construcción de futuros posibles para la nieta y su novio. Sin embargo, quedan contradicciones sin resolver: ¿cómo explicar entonces que algunas de las historias que escribe la abuela no solo se sitúan en el pasado histórico sino que narran tiempos pasados (la niñez, por ejemplo)? Intuyo que más que un “futuro”, la autobiografía es una materialización imaginaria de posibilidades, como en la teoría de multiversos o universos paralelos. Y esto es solo una intuición pues, como puede deducirse de mi descripción estructural de la novela en el capítulo anterior, la línea entre enunciación (realidad) y enunciado (obra) es poco clara, debido quizás a que “el narrador actual, inmerso en un mundo inestable, sabe que no hay amarras que logren anclar el navío que se mueve a la deriva” (Giraldo, *Fin de milenio* 65).

Es cierto, sin embargo, y para contrastar con *La tía Julia*, que la vida de Altagracia, como autora de los relatos que leemos, no sirve en absoluto para dar respuesta a esta pregunta. Sus datos biográficos y las referencias a su poética personal son poquísimos (hecho que se evidencia en la diferencia de los alcances de mi propio análisis de Altagracia en comparación con el de Camacho y Marito). Es más, además del confesado amor por Shakespeare, que se manifiesta intertextualmente en los relatos que componen la autobiografía, la presencia de la abuela, como sujeto, es casi inexistente en su texto.

En ese sentido, en *La amante* que escribe Altagracia

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (Barthes 65)

La abuela desaparece, quien escribe desaparece. Esta lectura que propongo podría verse confirmada, en cierta medida, por un hecho exterior a la novela: la re-edición de *La amante de Shakespeare* publicada en formato electrónico en el 2013 bajo el nombre de *Virginidad anualmente recobrada*, título que toma de uno de los capítulos del libro original. La nueva versión mantiene dieciséis de los capítulos originales pero prescinde de los tres capítulos que componen el marco narrativo, es decir, aquellos en que conocemos la historia de la abuela y en los que la vemos escribir. Provee, en cambio, un nuevo marco de enunciación: dos cartas de Mary Catherine a su nieta Micaela (ambos personajes de *Un pasado para Micaela*) en donde se mantienen la referencia al amor por Shakespeare (si bien se eliminan los epígrafes), el “desdén” por Corín Tellado y la consciencia de una escritura fracasada. Los nombres de Altagracia y Romeo Burgos, protagonistas de los relatos, son reemplazados (ya sabemos que los nombres, en esta novela, no son etiquetas funcionales o convencionales) por los de Micaela y Faraón Angola (personajes que aparecen también en *Faraón Angola*, entre otras novelas). Se eliminan los detalles biográficos de quien escribe porque, como propone mi lectura, no son estrictamente necesarios para descifrar la autobiografía ya que no importa quién escribe.

Se juega allí, en esa descripción del personaje que escribe y de su relación con su obra (bien sea como función de autor literario, reflejo directo del autor o desaparición del escritor) dos nociones alternativas de subjetividad.

La tía Julia presenta a Camacho y Varguitas, dos sujetos “escritores”, como totalidades, con “the humanist notion of Man as a coherent and continuous subject”¹⁴ (Hutcheon, *A poetics of Postmodernism* 177) como trasfondo. Es solo al ser presentados de esta manera, como seres esféricos, que permiten (como autores)

superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: debe haber –en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente– un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u

¹⁴ “la noción humanista del Hombre como un sujeto coherente y continuo”.

organizándose en torno a una contradicción fundamental u originaria. (Foucault, “¿Qué es un autor?” 10)

Incluso en el caso de Camacho, en donde las contradicciones son tan evidentes que es imposible ignorarlas, su locura provee una forma de resolverlas, como ya se sugirió en el primer capítulo a propósito de los finales catastróficos de sus radioteatros. Estos sujetos completos y coherentes encuentran en la escritura una forma de autoafirmarse, de confirmar y recrear su totalidad (y su autoridad textual, de paso):

literary creation offers the ever-renewed opportunity for the phantasmatic affirmation of a self-sufficient and sovereign subjectivity in the face of a persistent threat to the subject's autonomy and self-consistency.¹⁵ (Alonso 54)

En *La amante*, por el contrario, asistimos a la presentación de sujetos fragmentarios, múltiples, dispersos y huidizos. El único personaje que parece ser coherente y unívoco es la abuela Altagracia. Y, sin embargo, ya vimos que ella, con su escritura que se metamorfosea, crea “un espacio dentro del cual el sujeto que escribe desaparece constantemente” (Foucault, “¿Qué es un autor?” 5). Y al desaparecer, no toma su lugar otro sujeto con fachada homogénea; por el contrario, nos encontramos con personajes que son unos y otros simultáneamente dentro de la narración, sin una realidad fija a la que puedan subscribirse o un posicionamiento estático al que adherirse. Así, “the subject of discourse is always the dispersed, discontinuous network of distinct sites of action; it is never the controlling transcendental knower”¹⁶ (Hutcheon, *A poetics of Postmodernism* 84).

La negación de esta subjetividad unívoca, de los encasillamientos reduccionistas y poco problematizadores, se puede encontrar textualmente expuesta al interior de *La amante*:

La gente piensa que eres así y te clasifica aquí, con un rótulo impreciso pero que te define para ellos. Lo mismo da si creen que eres de tal otra forma, de la forma que sea. El problema no es que lo pongan a uno en este o en aquel cajoncito. El problema es la idea de los encasillamientos, de los estereotipos de gentes. Para que los rótulos existan las personas tienen que pensarlos y entonces llegas al

¹⁵ “la creación literaria le ofrece a una subjetividad autosuficiente y soberana, para afrontar la persistente amenaza contra la autonomía y autocoherencia del sujeto, la siempre renovada oportunidad de afirmación fantasmal”.

¹⁶ “el sujeto del discurso es siempre la red, dispersa y discontinua, de sitios de acción perceptibles; nunca es el conocedor transcendental y controlador”.

corazón del problema: la gente piensa y con su pensamiento te esclaviza. . . Hay que sembrar la confusión en sus mentes clasificadoras, frustrarlos en su vocación de taxonomistas porque si no lo haces ellos empiezan a esperar cosas de ti, que obres así, que sientas asá, que llores o rías ante determinados sucesos. (62)

Ambas novelas, y sus respectivas propuestas de la noción de sujeto y de la escritura, pueden describirse con la siguiente cita de Hutcheon a propósito de la narrativa moderna, por un lado, y de la postmoderna, por otro: “On the one hand, we find overt, deliberately manipulative narrators; on the other, no one single perspective but myriad voices, often not completely localizable in the textual universe”¹⁷ (*A poetics of Postmodernism* 160). No sería descabellado entonces sugerir, desde ya, que la novela de Vargas Llosa se acerca muchísimo más a la lógica de la narrativa moderna latinoamericana, mientras que la de Parra Sandoval a la narrativa posmoderna latinoamericana.

Tanto *La tía Julia* como *La amante*, al ser textos metaficcionales, tienen dos grandes focos: “the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader”¹⁸ (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 6). *La tía Julia*, con su voz narrativa coherente y su énfasis en las figuras de los “escritores”, invita al lector a hacer una lectura biográfica de la obra de Camacho. De ahí surge quizás la tendencia crítica a hacer lo mismo con la novela misma. *La amante*, por el contrario, no le pide al lector que busque en los “escritores” la forma de descifrar y disfrutar el texto ya que no hay una voz de autoridad que limite la lectura.

¿Qué otras propuestas y demandas le plantean estas dos novelas a su lector?

¹⁷ “Por una parte, encontramos narradores explícita y deliberadamente manipuladores; por otra, no hay una perspectiva única sino un sinnúmero de voces que a menudo no pueden ubicarse del todo dentro del universo textual”.

¹⁸ “el primero está en sus estructuras lingüísticas y narrativas, y el segundo está en el rol del lector”.

Lector

El bus se mueve de arriba abajo y las letras del libro que tengo entre manos van con él. Maldita costumbre de leer en cualquier parte. Maldita manía de no poder esperar a llegar a la casa para saber qué pasa en la historia. Levanto la cabeza para no marearme y noto a la chica que va al lado mío. Lleva un pantalón azul turquí y una camisa de botones blanca. Está leyendo una copia de *Cincuenta sombras de Romeo* como la mía. ¿Por dónde irá? Echo un vistazo y noto que está cerca de la mitad del libro. ¡Ja! Yo ya voy a acabar. Solo un par de páginas más...

Entonces, una tarde de febrero, mientras Romeo observaba el cielo completamente cubierto, timbró el teléfono. Era Altagracia.

Paso la página y me encuentro con la biografía de la autora, Corín Tellado. Me devuelvo y rectifico que no se me hayan pegado las páginas. No, esa es la última. ¿Y entonces?

Tomo fuerzas, rompo mi voto de no hablarle a extraños en buses, y le pregunto a la chica del puesto de al lado si puedo ver su libro. Sube y baja los hombros en señal de que puedo hacer lo que quiera, lo cierra y me lo pasa. Inmediatamente voy a la página final y noto el “FIN” en el centro de la última página. El mío no tiene eso. ¿Por qué el mío no tiene eso? ¿Será que me tocó una copia defectuosa? ¿mal encuadernada? ¿pirata?

La chica me mira extrañada y extiende su mano para que le devuelva el libro. “Ya me voy a bajar”, me dice. Le paso el libro y ella se va hasta la parte de atrás del bus.

Maldita sea, ni siquiera tuve tiempo de mirar si al fin se casaban o qué. Me deprimó. Fin.

Todo texto se emite para que alguien lo lea, lo actualice, lo concretice. En ese sentido, y siguiendo a Umberto Eco, cada texto prevé a su lector, lo presupone y lo configura (77). Y si esto es cierto de cualquier texto, particularmente de cualquier texto literario, lo es aún más de un texto metaficcional, como ya se dijo en el primer capítulo, porque se le pide al lector que haga una lectura que, creativa e interpretativa, haga parte de la experiencia misma de la escritura (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 144). De ahí que ambas *La tía Julia y La amante*, al ser narrativas narcisistas, se acojan, de manera particular y explícita, a esta prefiguración de su propio lector.

Hay, sin embargo, un factor que acentúa todavía más las demandas que sobre el lector hacen estas dos novelas: la parodia. Ambas novelas, como ya se vio, parodian elementos de formas paraliterarias derivadas del melodrama, como el radioteatro, el folletín y la novela rosa. Así mismo, las dos novelas también cuestionan y parodian la figura del escritor en los personajes de Pedro Camacho, Varguitas y Altagracia (incluyendo su álter ego, Corín Tellado). Estas construcciones paródicas se logran por medio del diálogo intertextual (en un sentido amplio) de activación irónica de las convenciones de los géneros parodiados. Esto supone un reto adicional para el lector dado que solo él o ella puede activar el o los intertextos (Hutcheon, *A Theory of Parody* 37) y, en esa medida, los lectores de una obra paródica, como lo son estas dos novelas, “are active co-creators of the parodic texts in a more explicit and perhaps more complex way than reader-response critics argue that they are in the reading of all texts”¹⁹ (Hutcheon, *A Theory of Parody* 93).

Antes de caracterizar mejor cuál es, en cierta medida, el reto que plantean ambas obras debido a su literariedad intrínseca y a su carácter metaficcional y paródico, es preciso preguntarse por lo que se entiende aquí como el lector que asume, precisamente, ese desafío. Hans Robert Jauss, siguiendo a Iser, propone que un análisis hermenéutico que tenga en cuenta el circuito de la comunicación literaria (incluyendo tanto el código primario implicado en la obra y, sobre todo, el secundario suplido por el lector (“Estética de la recepción” 34)), debe diferenciar dos tipos de funciones del lector: implícito y explícito (“El lector como instancia” 78).

¹⁹ “son co-creadores activos de los textos paródicos en una forma más explícita, y quizás más compleja, de lo que argumentan los críticos de la recepción en relación a la lectura de todos los textos”.

El lector implícito, para Jauss, corresponde a la función del lector que se encuentra inscrita en la novela y que es comprobable en las estructuras objetivas del texto (“El lector como instancia” 78). Se trata, en conclusión, de la lectura prescrita por el texto, incluyendo su posible efecto, que, aunque orientadora, no es en ningún modo definitiva. El lector explícito, por su parte y en total contraposición al anterior, es el sujeto histórico, social y biográficamente específico que realiza la lectura (“El lector como instancia” 78), es decir, cada uno de los lectores que, efectivamente, actualizan la obra con su lectura, cada uno de manera distinta según su especificidad.

Por razones de complejidad metodológica y, sobre todo, por el alcance de este análisis (que bien podría caracterizarse como “un análisis de la experiencia del lector practicado hermenéuticamente” (Jauss, “El lector como instancia” 78)), el lector que aquí nos ocupa, claro está, es el implícito. Sin embargo, y esto vale la pena mencionarlo, si bien el presente análisis es producto de una lectura que, al tener como uno de sus objetivos el estudio concienzudo de las novelas aquí abordadas, trata de caracterizar rigurosamente la experiencia estética que ellas suscitan, no significa esto que este análisis no esté, en alguna medida, mediado por la especificidad del lector explícito que lo realiza, es decir, yo. Se sigue, entonces, que este trabajo es solo una de entre múltiples, y quizás más ricas, lecturas.

Este lector implícito tiene, en términos generales, la tarea fundamental de decodificar aquello que el autor ha codificado (o, por lo menos, acercarse a una inferencia de aquello que ha sido codificado (Hutcheon, *A Theory of Parody* 84-5). Se trata de una labor que dista mucho de la simplicidad con la que aquí se enuncia, particularmente porque, como bien explica Eco, por un lado, los códigos son a menudo complejos sistemas de reglas y, por otro, el código del emisor (autor) no siempre coincide con el del receptor (lector) (77). Esto significa, además, que las competencias del autor pueden diferir, total o parcialmente, de las del lector. Propone Eco que para decodificar un texto se necesitan dos competencias: la lingüística y la circunstancial diversificada (77). La primera consiste, según el autor, en el conocimiento lingüístico, específicamente el dominio de la lengua en que está escrito el texto. La segunda corresponde a un compendio de variados conocimientos (semióticos, pragmáticos, un patrimonio léxico, estilístico, enciclopédico, etc.) que el lector debería poseer para poder decodificar el texto (Eco 80).

Hutcheon, por su parte y siguiendo a Kerbrat-Orecchioni, propone que un texto paródico (en tanto que hace uso de la ironía), requiere tres competencias del lector: lingüística, “genérica” o retórica, e ideológica (*A Theory of Parody* 94). La primera corresponde con la propuesta de Eco, si bien hay que mencionar que, para el caso de la decodificación de un texto irónico, tiene aún más importancia en tanto el lector debe comprender no solo lo dicho sino también lo sugerido por el texto, al nivel del doble juego de significado que propone la ironía. La segunda y tercera competencia podrían, generalizando, considerarse subcategorías de la competencia circunstancial diversificada de Eco. La competencia “genérica” implica un conocimiento de formas y normas literarias (incluyendo, claro está, la capacidad para identificar cuándo estas están siendo subvertidas o modificadas). Y, por último, la competencia ideológica, de difícil definición, incluye los valores institucionalizados, sociales en su naturaleza, compartidos por ambos el autor y el lector (así como la sociedad a la que ambos pertenecen) (Hutcheon, *A Theory of Parody* 94).

Para el caso particular de *La tía Julia* y *La amante*, la competencia lingüística del lector supone, en primera instancia, que se domine el español, en especial el uso de algunos peruanismos (“huachafería”, “costeante”, “tiraditos”, “guagua”, “calato”, etc.) para el caso de la primera, y de palabras altisonantes (“rosicler”, “sainete”, “donosura”, “adusta”, “melífluas”, etc.) para la segunda; no se trata de una dificultad que un buen diccionario no pueda resolver.

Es de mayor importancia el reto que supone el conocimiento de aquello que está implícito en los momentos de distancia irónica en el texto. La competencia del lector para descifrar el juego entre lo que dicen los personajes y lo que sus palabras implican, en el puro nivel de lo lingüístico, es necesaria para la activación de muchos de los momentos cómicos de ambas novelas.

Se trata de la competencia implicada en entender, por ejemplo, que cuando en *La tía Julia* Marito dice “Se volvió [la tía Julia] hacia mí, que escuchaba cómo se decidía mi destino nocturno y, para tranquilizarme, añadió esta exquisita flor: «No te preocupes por la plata, Marito. Yo te invito»” (28), la “exquisita flor” tiene un uso irónico en tanto denuncia el insulto que supone que la tía Julia considere a Marito incapaz de sobrellevar los gastos de invitarla al cine (subrayando así que lo considera un niño mientras él quiere ser considerado un hombre). Lo mismo ocurre, por mencionar solo un ejemplo, en *La amante* cuando, en el capítulo “Maestro de amor”, el narrador menciona que la estudiante (con la que ha sostenido un romance) “Ahora en

cambio quería invitarte, con mucho cariño y gratitud, a su boda el próximo domingo. Te traía la tarjeta de participación. ¿Te gustaba el diseño?” (110), se hace énfasis en la ironía que implica ser invitado, “con mucho cariño y gratitud”, al matrimonio de la mujer que descaradamente ha admitido que ha usado al narrador para satisfacer sus propios intereses erótico-académicos. La pregunta sobre el diseño, no sobra decir, es retórica y trivializa aún más la invitación, acentuando la ironía.

La descripción de la competencia circunstancial diversificada, por su parte, es más difícil que aquella de la competencia lingüística, particularmente porque, al contener subcategorías, abarca el manejo de otros códigos, quizás tan o más complejos, que el lingüístico. Sin embargo, al tratarse de obras paródicas, es apenas obvio que una de las competencias “genéricas” que se debe mencionar es, precisamente, el conocimiento del intertexto (en el sentido amplio) parodiado.

El primer de los dos intertextos principales parodiados en ambas novelas es, por supuesto, el melodrama, en general, y el radioteatro y el folletín (para el caso de *La tía Julia*) y la novela rosa (para *La amante*), en particular. A este conocimiento del género quizás sea necesario agregar una noción (más cercana al desarrollo de la competencia ideológica) de su carácter marcadamente popular y de la marginalización de la que ha sido objeto desde el punto de vista académico, sobre todo porque estas características de su existencia histórico-cultural subrayan su susceptibilidad de ser parodiado, reinventado o ridiculizado.

En cuanto a la competencia retórica antes esbozada, parece necesario que el lector de la novela de Vargas Llosa, en su labor constructiva, pueda reconocer el lenguaje, los temas y la estructura del folletín y la radionovela ya descritos en el primer capítulo (o quizás, en su defecto, de su forma contemporánea, la telenovela). En otras palabras, que conozca que estas narrativas se caracterizan por el exceso de emociones, la presencia del *suspense* en la forma de *cliffhangers*, aventuras, persecuciones, peligros y violencia (Birkenmaier 692).

Por su parte, el lector de *La amante* debería estar familiarizado con la estructura, los temas y el lenguaje de la novela de romance: una historia de amor que termina en matrimonio (símbolo del final feliz) después de alguna dificultad (usualmente de carácter socioeconómico), énfasis en las emociones y sentimientos de los personajes, presentación de la cotidianidad, lenguaje sencillo y accesible. Además, *La amante* espera de su lector un conocimiento básico de la obra de William Shakespeare, particularmente de las comedias y las tragedias (*Sueño de una*

noche de verano, *Romeo y Julieta* u *Otelo*, por ejemplo), con el fin de que pueda activar los elementos paratextuales de fuente shakesperiana.

A este primer conocimiento del melodrama se suma la habilidad para reconocer el segundo macro-intertexto parodiado: la noción de escritor. Este reconocimiento implica, más que la caracterización de la metaficcionalidad de ambas novelas, la identificación de la escritura como uno de sus ejes y temas centrales. Así, la localización de la actividad escritural, re-creada en el texto y re-actualizada por el lector, en el centro de la narrativa, sería la competencia base para la comprensión de la noción de escritor que propone tanto *La tía Julia* como *La amante*. Complementaría esta segunda competencia “genérica” el bagaje literario del lector en relación con los múltiples autores (quienes, al ser mencionados, llaman a sus obras al juego intertextual) que, de maneras más o menos explícitas, funcionan como modelos (o contra-modelos, según sea el caso) de estas figuras de escritores que construyen las novelas. Se pueden mencionar, para el caso de la novela de Vargas Llosa, a Hemingway, Borges, E.M. Hull, Buñuel, entre otros; o, para el caso de la obra de Parra Sandoval, a Homero, Joyce, Boccaccio, Martorell, Flaubert, etc.

Al subnivel de la competencia ideológica, que el lector pueda aproximarse a la parodización de esta noción de escritor se fundamenta, en gran medida, en los valores socialmente compartidos en torno a los escritores empíricamente externos a ambas novelas. Se trata, entonces, de que la visión de mundo de lector de *La amante* incluya la aceptación del carácter indiscutiblemente canónico de Shakespeare como escritor, así como su reflejo inverso, es decir, el desprestigio académico de Corín Tellado, sin olvidar, claro está, el éxito comercial de, como dice con ironía Parra Sandoval en *Virginidad anualmente recobrada*, “la más popular, (...) la más grande escritora de habla hispana”.

Por su parte, el lector de la novela de Vargas Llosa necesita un conocimiento contextual del lugar que ocupa este escritor, por lo menos, dentro la literatura latinoamericana, dado el carácter autobiográfico de la novela. En gran medida, la validación de Marito como escritor pero, sobre todo, de Mario (el narrador) como escritor, asunto mostrado ya en el capítulo anterior, dependen del “pacto autobiográfico” (Varga 48) que se establece entre el autor y el lector a través del texto. Así, al saber el lector que se trata de una obra autobiográfica y que el autor (narrador y personaje) corresponde a un escritor con alto capital simbólico dentro del campo de la literatura latinoamericana, se suple una condición necesaria para el entendimiento de la construcción paródica de la dupla escritor/escribidor en la novela.

Se puede argumentar, además, que adicional a la capacidad de activar los dos más importantes intertextos parodiados en ellas, las dos novelas exigen de su lector una competencia particular que, quizás, se mueve entre lo lingüístico, lo retórico y lo ideológico y que, seguramente, depende de la naturaleza metaficcional de ambas obras: nos referimos a la disposición del lector a experimentar la escritura como un juego, a asumir su rol activo dentro del goce de la lectura. Standish, a propósito de esta competencia del lector de las novelas de Vargas Llosa, afirma que ya no se le pide que reconozca, solamente, la aparente realidad de los mundos creados sino la ficcionalidad de ese heterocosmos en cuya construcción él también se ve implicado (“Contemplating your own novel” 53-4).

Se trata de una exigencia que, para el lector habitual de cualquiera de estos dos autores (o, en su defecto, de literaturas contemporáneas y similares a estas dos novelas) no es extraña. En el caso particular de Vargas Llosa, es posible afirmar, siguiendo a Shaw, que las obras anteriores a *La tía Julia*, especialmente *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, presentan estructuras narrativas complejas, cajas chinas, nuevas formas de la utilización del diálogo, entre otras innovaciones técnicas, como parte del proceso de renovación de la novela realista (burguesa) (140-41). Sin embargo, es necesario mencionarlo, *La tía Julia* marca el inicio de una transición en la novelística de Vargas Llosa, como bien afirma este mismo crítico (Shaw 150) y expone Standish:

The early novels demand that the reader do his share of work; they are strong on issues as well as technically innovative. The post-Julia literature is generally less impenetrable, more lighthearted, but ever more overt in its thematisation of metafictional concerns, a thematisation which for the most part is realised by diegetic means: storytelling starts to become the story.²⁰ (“Contemplating your own novel” 61)

Así, *La tía Julia*, por su metaficcionalidad intrínseca, presenta a su lector un reto cualitativamente distinto, aunque análogo, de aquel propuesto por la novelas anteriores.

Para el caso de Parra Sandoval, las expectativas que se establecen para el lector están presentes en *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (y, claro está, en obras posteriores a *La*

²⁰ “Las primeras obras le piden al lector que haga parte del trabajo; abordan problemáticas importantes y son técnicamente innovadoras. La literatura post-Julia es generalmente menos impenetrable, más ligera, pero cada vez más explícita en su tematización de preocupaciones metaficcionales, una tematización que, en su mayoría, es realizada de manera diegética: la narración empieza a convertirse en la historia.”

amante como *Tarzán y el filósofo desnudo* o *Faraón Angola*). En esta primera novela (al igual que en *Tarzán*) “la atención se centra en el lenguaje y en el texto como escritura, la cual conserva a un mismo tiempo la noción de realidad –lo verdadero–, y la noción de no realidad –lo ficticio–” (Figueroa, “El juego de la escritura” 65), descripción que también es aplicable a la novela que aquí nos ocupa. Estos juegos lingüísticos de problematización de la relación realidad-ficción piden del lector un actitud abierta en tanto que, al entrar en contacto con ellos,

el lector [de las obras de Parra Sandoval] no se queda como un consumidor de lectura del goce, sino, se convierte en un productor hedonista, que disfruta con la posibilidad de comprender las diversas opciones que entrega el texto para su comprensión total; es decir, el lector debe asumir un papel activo, quizá mayor en muchos casos, que el del mismo autor cuando se propuso la elaboración de su texto literario. (Giraldo, *juego y desenmascaramiento* 124)

Con la descripción de algunas de las competencias básicas del lector implícito de estas dos novelas, se ha tratado, hasta ahora, de caracterizar al lector modelo de estas obras, entendido este como “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco 89).

Sin embargo, hemos ignorado hasta este punto la competencia retórica más importante, y más obvia, que debe tener tanto el lector de *La amante* como de *La tía Julia*: ser consciente de que se está leyendo una parodia (Hutcheon, *A Theory of Parody* 93; Standish, “Contemplating your own novel” 58), es decir, de que se está ante un juego dialógico de códigos de carácter irónico y diferenciado. Además de los códigos artísticos que compondrían la competencia retórica, el lector debe reconocer que el texto es una parodia y, en esa medida, identificar cuáles son los textos, convenciones o códigos que están siendo parodiados (Hutcheon, *A Theory of Parody* 93). No sobra añadir que el texto mismo debe sugerirle al lector que su naturaleza es paródica, es decir, que como dice Todorov, “El texto siempre contiene dentro de sí una nota con sus propias instrucciones de uso” (102).

Tanto *La tía Julia* como *La amante* nos indican que al leerlas nos encontramos ante textos paródicos por medio de marcadores de parodia. A nivel temático, por ejemplo, el contraste irónico que hacen ambas novelas entre escritor y escribidor, así como la cuasi-caricaturización de los personajes de Pedro Camacho (lograda por los excesos de los radioteatros y los comentarios del narrador) y de Altagracia (evidenciada por su escritura misma pero, sobre todo, por ser Corín

Tellado), le sugieren al lector que hay una distancia irónica y crítica, problematizadora, en la construcción no solo de quien escribe, sino también de aquello que se escribe.

Así mismo, en relación al melodrama, cada novela presenta la clave que indica la necesidad de una lectura que asuma la intención paródica de la reinterpretación del folletín, el radioteatro y la novela rosa. En *La tía Julia*, por ejemplo, en los capítulos correspondientes a los radioteatros de Camacho encontramos los estereotipos, cursilerías y truculencias que caracterizan al melodrama, pero de una forma que, sin ser una simple repetición de estos elementos, marca un distancia irónica (piénsese, por ejemplo y como ya se mostró en el primer capítulo, en la problematización de la polarización entre buenos y malos o, sobre todo, en la supresión del final feliz).

¿Qué pasa, entonces, si el lector de *La tía Julia* no puede o no quiere reconocer que se trata de una parodia? La lectura, probablemente, se haría en clave autobiográfica y se justificaría la presencia de los capítulos correspondientes a los radioteatros como una estrategia metaficcional. Pareciera que esta es la manera como muchos de los críticos (véase, por ejemplo, los textos de Alonso, Gnutzmann, Magnarelli, Denegri o Ynduráin y Standish (“Contemplating your own novel”), en menor medida) se han aproximado a esta novela: si bien reconocen la parodia, prefieren concentrarse en los capítulos autobiográficos (algunos, en especial, para la caracterización de la poética del autor o leyendo la autobiografía a la luz de esa misma poética, e ignorando los capítulos más marcadamente melodramáticos). Magnarelli, al respecto, señala que los críticos generalmente han resaltado la superioridad literaria de los capítulos autobiográficos en comparación con los radioteatrales aunque, como ella misma señala, encontramos en ambos un gesto literario análogo (204). Esta tendencia crítica a la lectura autobiográfica en detrimento de la paródica podría explicar, en parte, la inclusión por parte del autor de un prólogo en la edición que aquí citamos (Ediciones Punto de Lectura, 2003, 5ª edición), con fecha de 1999 (22 años después de la publicación de la primera edición). En el prólogo, Vargas Llosa hace explícita su intención de parodiar el género, sin caricaturizarlo, ya que “El melodrama ha sido una de mis debilidades precoces, atizada por las desgarradoras películas mexicanas de los años cincuenta, y el tema de esta novela me permitió asumirlo, sin escrúpulos” (9-10).

Por su parte, en la novela de Parra Sandoval, el principal marcador paródico pareciera ser el marco de la narración. Si bien en toda la novela, particularmente en los capítulos que corresponden a la autobiografía de Altagracia, el lenguaje y el tema amoroso muestran su

afinidad con la estética melodramática, aquellos elementos que hacen más evidente que se trata de una parodia se encuentran, en mi opinión, en los capítulos de la enunciación. La descripción del amor de Altagracia por Shakespeare, su identidad y labor como Corín Tellado (nacida de su deseo de venganza), el reconocimiento de su labor literaria como inútil y de la paradoja que encarnó al dedicarse a escribir novelitas rosa dan luces indispensables para la lectura de la novela como parodia.

¿Qué sucede si el lector de *La amante* no quiere o no puede reconocer estos marcadores? Giraldo (“La ciudad parodiada”) propone que esta novela puede ser leída como un libro de cuentos que muestra variaciones sobre un mismo tema. Realizar esta lectura puede ayudar a responder la pregunta anterior: si obviamos los capítulos del marco narrativo y tomamos, en cambio, cada uno de los capítulos como un cuento (un texto esférico, de sustentación independiente), ¿será la parodia lo suficientemente explícita (en las cursilerías, los amores desencantados, etc.) como para que el lector la reconozca o, en su defecto, no decida ignorarla por ser insignificante?

Esta lectura, probablemente, sería más sencilla ya que, al hacer borrosas las relaciones entre los capítulos, la metaficcionalidad de la narración se ve comprometida. Sin embargo, creo que la identificación de la intención paródica también se vería comprometida en tanto la lectura independiente de capítulos como “Iniciación fluvial” o “La educación humanística de Altagracia”, sin conocimiento del marco narrativo, no hacen lo suficientemente visibles los intertextos parodiados. Así, estaríamos ante una lectura completamente diferente a la propuesta aquí, una en la que quizás el texto sea visto como un conjunto de desencantadas (y hasta insulsas) historias de amor.

La lectura propuesta por Giraldo puede sustentarse si se apela a una de las competencias del lector ya mencionadas: el conocimiento, en este caso específico, de la obra de Parra Sandoval. Así, un lector que se aproxime a *La amante* como un libro de cuentos, a sabiendas de que en la novelística de este autor “el diseño narrativo se logra a partir de parodias sobre parodias; la atención se centra en el lenguaje y en el texto como escritura” (Figueroa 65), podrá sospechar que en cada uno de los “cuentos” se juega más que la simple narración de una historia de (des)amor.

La intuición de la necesidad de las pistas en el marco narrativo para la comprensión de la obra como parodia se podría ver respaldada, de nuevo, en un diálogo con la novela *Virginidad*

anualmente recobrada. En ella, el marco narrativo (si bien con una anécdota diferente) incluye los marcadores paródicos ya mencionados, sobre todo, la relación de reverencia con Shakespeare y la problematización de la popularidad de Corín Tellado.

No es suficiente, sin embargo, como lectores identificar que estamos en la presencia de un texto paródico. La interpretación de la ironía característica de la parodia necesita que el lector, además de decodificar las estructuras paródicas y parodiadas, como tratamos de hacer en los dos primeros capítulos, actúe como decodificador de la intención codificadora (Hutcheon, *A Theory of Parody* 23). Acercarse a esta intención es, entonces, descifrar lo que Hutcheon llama el *ethos* paródico del texto:

By ethos I mean the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself. In some ways, then, the ethos is the overlap between the encoded effect (as desired and intended by the producer of the text) and the decoded effect (as achieved by the decoder).²¹ (*A Theory of Parody* 55)

No se trata, en esto es enfática Hutcheon, de desplazarse al significado del autor real, es decir, caer en la falacia intencional sino, mejor, de situar y describir los actos “intencionales” que están presentes en el texto (*A Theory of Parody* 87-8). Y, si bien el *ethos* aparece al lector únicamente como inferencias que él puede hacer desde el texto (*A Theory of Parody* 23) y, en esa medida, no es definitivo o unidimensional, su consideración es necesaria para completar el entendimiento de qué es lo que se parodia y por qué.

En el desarrollo del primer y el segundo capítulo he mostrado, espero, qué es lo que parodian *La tía Julia* y *La amante*. Ahora quisiera aventurar, en un intento de caracterización del *ethos* de cada novela según lo propone Hutcheon, las intenciones detrás de las parodias que ya he descrito.

¿Por qué y para qué parodiar, en una novela metaficcional, la figura del escritor? En la parodia de la noción de escritor por medio de la explotación del melodrama y, sobre todo, del estigma social y académico del que este género ha sido víctima prácticamente desde sus inicios, se trae a la discusión de la actividad literaria la pregunta por la escritura como riesgo. Ambas

²¹ “Por *ethos* me refiero a la intención de respuesta rectora alcanzada por un texto literario. La intención es inferida por el decodificador del texto mismo. De alguna manera, entonces, el *ethos* es el entrecruzamiento entre el efecto codificado (como fue deseado y pretendido por el productor del texto) y el efecto decodificado (logrado por el decodificador)”.

novelas, al presentar cada una dos figuras de una persona dedicada a escribir, pero en extremos contrarios del quehacer y el estatuto literario, muestra las dos caras de una misma moneda. Escribir puede resultar en éxito, como el caso de Mario o de Shakespeare, o en fracaso, como Altagracia y Pedro Camacho.

Sin embargo, la presentación de escritores en contraposición a escritores exhibe, además, una pregunta por la noción misma que de escritura construimos, en especial en su posición frente a la relación entre lo culto y lo popular que, como vimos, en gran parte define la cualidad de escritor o escribidor en juego. En la lectura aquí propuesta, entonces, parodiar al escritor y la escritura es, en gran medida, pretender cuestionar la conflictiva relación que históricamente ha establecido la academia entre lo popular, lo masivo, y lo culto, lo de élite. Concordamos, en ese sentido, con la lectura de Magnarelli (203) y la de Alonso, particularmente en su descripción de este proceso en *La tía Julia*:

Furthermore, given the dichotomy between high and popular cultures in the novel—as represented by the sort of writer Marito (Varguitas) eventually becomes versus the writer as represented by Camacho and his tempestuous inventions—the text would seem to be deliberately questioning the very tenability of that distinction, since the narrative mechanisms at work in both scriptural modalities are reduced to their essential components.²² (47)

Así, al contraponer no solo el escritor y el escribidor, sino también sus producciones que, como hemos señalado son en términos estilísticos y lingüísticos bastante similares, lo que se propone entonces es que “one uses the same language and the same words whether one produces good or mediocre literature”²³(Magnarelli 203). Matizaríamos aquí, más que literatura buena o mediocre, muchos tipos de literaturas.

Podríamos encontrar un gesto análogo en la novela de Parra Sandoval si consideramos que el movimiento paródico es similar: el parangón paródico entre un escritor y un escribidor. Así, como señala Suk Kim, asistimos también en *La amante* a la inserción del folletín en la

²² “Adicionalmente, dada la dicotomía entre la alta cultura y la popular en la novela —representadas en el tipo de escritor Marito (Varguitas) eventualmente llega a ser versus el escritor representado por Camacho y sus tempestuosas invenciones— el texto parece cuestionar deliberadamente la sustentación misma de esa distinción dado que los mecanismos narrativos que operan en ambas modalidades escriturales son reducidos a sus componentes esenciales”.

²³ “se usa el mismo lenguaje y las mismas palabras sin importar si uno produce literatura buena o mediocre”.

novela seria (47). Hay, claro está, una diferencia fundamental en *La amante* en cuanto a los recursos estilísticos de ambas figuras, es decir, no ocurre como en *La tía Julia* que tanto Camacho como Mario escriben de manera similar; la escritura de Altagracia y la de Shakespeare son diferentes. No obstante, sí se problematiza la relación entre cultura popular y alta cultura, especialmente desde el punto de vista de la recepción. Shakespeare, centro del canon occidental como ya mostramos, carece de lectores, es un anacronismo. Si, como dijimos antes, “Texts do not generate anything – until they are perceived and interpreted”²⁴ (Hutcheon, *A Theory of Parody* 23), ¿qué se puede decir de la literatura de élite, como se considera la obra del bardo inglés, en relación a su actualización? Al mostrar el rechazo general, no del todo ficticio, del público lector caleño (y, por qué no, colombiano y hasta contemporáneo en general), Parra Sandoval muestra quizás que hay una crisis en el centro de lo que entendemos por alta cultura.

Tampoco se trata de irse hacia el otro extremo y reivindicar el éxito editorial y las lecturas masivas sin más. *La amante* es bastante crítica de la ingenuidad de los géneros que, como la novela rosa, suplen aproblemáticamente todas las expectativas convencionales del lector. Lo que se plantea en *La amante*, desde esta lectura, no es una lucha campal entre alta cultura y cultura popular, ni mucho menos. La propuesta, tal vez, apunta a que el lector se pregunte por qué Shakespeare ya no nos habla como antes, por lo menos no al común de la gente, y por qué hemos sucumbido al facilismo de la literatura y la cultura prefabricada.

Como conclusión preliminar, entonces, aventuramos que la razón por la que tanto *La amante* como *La tía Julia* parodian la noción de escritor y de escritura, en un diálogo con las formas melodramáticas, tiene fundamento en un deseo de problematización de la dicotomía alta-baja cultura, si bien la posición que muestran ambas novelas no se queda en ninguno de los extremos sino que, de manera paradójica, “seeks to explode the chasm between high and low cultures by using popular forms and discourses to produce objects that ostensibly belong to high literary culture”²⁵ (Alonso 47).

¿Qué podemos, por otro lado, decir del *ethos* paródico detrás de la supresión del final feliz en ambas novelas? Para Mariño Solano, una de las razones fundamentales por las que los géneros melodramáticos tienen un final feliz, razón también quizás de su éxito editorial, es porque “el melodrama nos remitiría a los conflictos entre el bien y el mal... donde finalmente los

²⁴ “Los textos no generan nada –hasta que son percibidos e interpretados”.

²⁵ “busca explotar el abismo entre alta y baja cultura por medio del uso de formas y discursos populares para producir objetos que ostensiblemente pertenecen a la alta cultura literaria”.

valores positivos prevalecerán porque sí, porque de otra manera no tendría sentido la existencia” (77).

Este deseo de restablecimiento de nuestra fe en la humanidad, en la providencia y en la justicia, toma forma en el melodrama gracias a una poética de la repetición, en la que

[La]Lectura textualizada –repetir, en esa lectura, otros textos- y goce estético, están íntimamente implicados: placer de volver a saber/saber lo sabido y lo visto; ilusión (¿de iluso?), ilusión poética de volver a la experiencia de lo ya vivido, de lo conocido, placer de la visión del mundo desde un retorno continuo, sensación y sentimiento del incesante repetirse de la vida, las palabras y las cosas. (Muñoz en Mariño Solano 80)

Ese goce de lo iterativo, que no solo experimentamos en literatura sino también en otras formas de arte (particularmente la música), se caracteriza por ser el placer que derivamos de enfrentarnos con lo conocido, con un esquema. Según Eco, esta hambre de redundancia es lo que subyace a la narrativa de entretenimiento (en Mariño Solano 148), como lo es el melodrama. El lector de una novela rosa o el radioescucha de un radioteatro espera, en la experimentación del final feliz, encontrar una constante en el mundo, un momento de distensión sin riesgo. El lector de estos géneros busca, en resumen, una lectura segura.

La tía Julia y *La amante* suprimen el final feliz, precisamente, para no caer en la poética de lo reiterativo. Sin embargo, las intenciones detrás de que en cada novela no se le permita al lector gozar de la repetición y la predicción no son las mismas. De ahí que, a pesar de las cinco coincidencias que han predominado en mi análisis comparativo, el tipo de *ethos* paródico de cada una de las novelas y, en esa medida, el tipo de parodia que realizan sean diferentes.

Retomando la definición de parodia ofrecida por Hutcheon, el *ethos* paródico tiene un gran rango de movimiento que puede ir desde el homenaje hasta la ridiculización (*A Theory of Parody* 37). Según la lectura personal que aquí presentamos, la parodia del melodrama presente *La tía Julia* se acerca más al primer tipo mientras que la de *La amante* se mueve más hacia el segundo.

Como ya mencionamos en el primer capítulo, la presencia del melodrama, tanto desde el punto vista estilístico, pero sobre todo temático, en *La tía Julia* es evidente. En la novela encontramos una concatenación de aventuras y truculencias que se hacen cada vez más espectaculares, más exuberantes. Corresponden estas características también a una parte

importante de la poética de Vargas Llosa, según Gerdes y Holzapfel: “Furthermore, he [Vargas Llosa] cites the fundamental narrative elements that he believes make literature enticing for the beholder—rebellion, violence, sex, and melodrama—and explains his satisfaction with a novel when it arouses [his admiration for melodramatic situations]”²⁶ (18). No es descabellado sugerir, entonces, que hay un diálogo con la tradición melodramática en el que se reconoce cierta deuda con esa tradición. En *La tía Julia* encontramos plasmada, en cierta forma, una manera de asumir esos elementos tan atractivos del género, aceptando plenamente que

Escribir un melodrama es rechazar deliberadamente las normas con frecuencia emmohecidas del ‘buen gusto’ y de la ‘medida’, en beneficio de la potencialidad, incluso exagerada, del conflicto; de la intensidad, incluso brutal, de la acción; de la libertad, incluso desenfrenada, de la expresión. (Kessel en Thomasseau 151-2)

Proponemos, entonces, que la novela de Vargas Llosa es un tipo de parodia que funciona como repetición (Magnarelli 203), como “the custodian of the artistic legacy, defining not only where art is, but where it has come from”²⁷ (Hutcheon, *A Theory of Parody* 75). *La tía Julia* es una apropiación productivo-creativa de una tradición que, por lo general, ha sido condenada al inframundo de la literatura. Es una forma de crear continuidad, de conservar, el melodrama. De ahí que se asuman los excesos del género, que casi se dé rienda suelta a la estética melodramática, en los radioteatros del boliviano, que se le permita al lector vivir sin preocupaciones, gozar ingenuamente, de la poética de lo iterativo.

Sin embargo, como todo tipo de parodia, *La tía Julia* no está exenta de tomar distancia frente al melodrama: “respectfully marked parody would be closer to homage than to attack, [but] that critical distancing and marking of difference still exists”²⁸ (Hutcheon, *A Theory of Parody* 60). La novela de Vargas Llosa no es un melodrama, es una parodia del género. La necesidad de marcar distancia quizás se explique en la existencia de la línea argumental del marco narrativo, la historia de Varguitas, cuya pretensión parece ser bastante seria, prácticamente realista en su tinte autobiográfico, para contrastar con la ficción desbordada de los radioteatros (Standish, “Contemplating your own novel” 57). Sabemos, sin embargo, que aunque

²⁶“Adicionalmente, él [Vargas Llosa] menciona los elementos narrativos fundamentales que él cree hacen a la literatura atractiva para el observador —rebelión, violencia, sexo y melodrama— y explica su satisfacción con una novela cuando despierta [su admiración por situaciones melodramáticas]”.

²⁷ “el custodio del legado artístico, definiendo no solo donde está el arte sino de dónde ha venido”.

²⁸ “la parodia marcada por el respecto estaría más cerca a homenajear que a atacar, [pero] la distancia crítica y la marca de diferencias existe aún”.

la apariencia de realidad que concede el marco narrativo efectivamente denuncia la ausencia de realidad empírica en los capítulos de los radioteatros, ambas líneas narrativas son igualmente melodramáticas.

La supresión de los finales felices, incluso al nivel del relato de amor entre la tía Julia y Varguitas, pareciera ser la forma en que, dentro de la novela, se contiene el melodrama, en que se le priva de su esquematismo reconfortador. Así, se le permite al lector divertirse, disfrutar fascinado de los sucesos y los excesos de los radioteatros, del romanticismo “huachafo” del marco narrativo, pero no se le da la satisfacción del goce iterativo porque hacerlo pondría inmediatamente la obra al nivel de la literatura de entretenimiento.

La amante no pretende, según propone nuestra lectura, hacer un homenaje al melodrama. Se trataría, en cambio, de un *ethos* paródico que, como describe Hutcheon, puede satirizar la recepción (o la creación) de cierto tipo de arte (*A Theory of Parody* 16). Coincidimos, en este sentido, con Suk Kim en que, al nivel de la intención, “Al leer *La amante* nos encontramos ante una obra satírica que trata de burlar los libros folletinescos” (3). La paradoja que define la vida de Altagracia, que como vimos en el capítulo anterior consiste en querer hacer escritura de calidad pero no poder lograrlo por el peso que el melodrama ya ha dejado en su estilo, así como la caricaturización del simplismo masivo, simbolizado en el éxito editorial de Corín Tellado, ponen de manifiesto el problema de la recepción de la literatura rosa y de su poética iterativa.

Hay una crítica, sin duda, a la recepción de la literatura de divertimento, sobre todo en el momento en que se pasa de aceptar la poética de lo repetitivo, de tomar placer en la redundancia, a aceptar estos modos y mecanismos como la única forma posible de actividad imaginativa (Eco en Mariño Solano 148). Y no es que haya en *La amante* una pretensión de seriedad absoluta, por el contrario, lo que encontramos es la propuesta, como bien señala Giraldo, de un sentido lúdico en la literatura que reconozca que “el papel de la obra de ficción no es en ningún momento inocente, ni condescendiente, sino, por el contrario, mordaz, activo, crítico, burlón, contestatario, irónico y hasta caricaturizador, si fuere necesario” (“Revés del paraíso” 82).

La crítica es, entonces, que estas formas paraliterarias, con sus estructuras cerradas y los esquemas repetitivos, propician en sus lectores el conformismo propio de quienes no aceptan propuestas nuevas, literaturas abiertas al juego, narrativas críticas y desestabilizadoras. En esa medida, la parodia en *La amante* pretende “to rework those discourses whose weight has become

tyrannical”²⁹ (Hutcheon, *A Theory of Parody* 72). Para hacerlo, para poner en evidencia la poética de la redundancia y sus consecuencias, Parra Sandoval realiza una acción característica de su poética, “desconvencionaliza los significados estereotipados, valiéndose para ello de las fórmulas más convencionales... [el] cruce y la yuxtaposición de textos... provoca todo tipo de transgresiones durante la lectura” (Figuroa, “El juego de la escritura” 67). En *La amante* se reactualizan las convenciones mismas del melodrama, pero se elimina de raíz el esquematismo y se suprime la repetición. Al parodiar el final feliz, se le impide al lector sentir la tranquilidad que acompaña la certeza de saber que todo terminará bien, de creer que podemos predecir el final.

El lector de estas dos novelas, podemos concluir entonces, se enfrenta a muchísimos retos, especialmente porque, además de los juegos metaficcionales, debe lidiar con las múltiples exigencias que los textos, por su parodia, le hacen en términos de las competencias propuestas por Eco (77) o por Hutcheon (*A Theory of Parody* 94). No hay cabida, según la lectura que aquí planteamos, para un lector incauto, bien sea porque en *La tía Julia* se enfrenta a una parodia que, después de haberlo divertido con el melodrama, lo frena en seco o, por otro lado, porque al leer *La amante* se le exige olvidarse de la comodidad de la certidumbre y someterse al juego de la escritura.

²⁹ “re-trabajar aquellos discursos cuyo peso se ha vuelto tiránico”.

Conclusión

En el análisis comparado de *La tía Julia* y de *La amante* hemos encontrado unas cuantas coincidencias estructurales, temáticas, estilísticas y procedimentales, además de algunas muy importantes diferencias alrededor de los tres temas fundamentales que nos interesaba abordar: el melodrama, la metaficción y la parodia. Así, en un primero lugar, propusimos que si bien ambas novelas tienen estructuras diferentes (*La tía Julia* marca claramente la diferencia, al menos a nivel estructural, entre los niveles de ficción y la realidad; esta separación no es tan categórica en la novela de Parra Sandoval), ambas novelas son claramente metaficcionales y narcisistas en tanto ponen en evidencia su propia construcción gracias a los *mise en abyme*. Siguiendo las categorías de Hutcheon, establecimos que ambas novelas hacen parte de la narrativa metaficcional abierta y diegética ya que revelan explícitamente cuál es el papel que cumplen las narraciones internas y su relación con el marco narrativo.

Ambas novelas, según también mostramos, coinciden en ser textos paródicos, es decir, en proceder por medio de la reactualización crítica de convenciones y códigos, particularmente del melodrama y de sus formas masivas derivadas como el folletín, el radioteatro y la novela rosa. El carácter paródico de ambas obras, el juego de referencialidad que establecen, exigen del lector ciertas competencias de carácter lingüístico pero, sobre todo, el reconocimiento de que se está ante un *ethos* paródico y, en consecuencia, el conocimiento de los códigos parodiados.

La parodia del primero de estos códigos, como vimos, el melodrama, se desarrolla en ambas novelas por medio de la trans-contextualización de algunas de las temáticas y estructuras propias del género: la persecución de la inocencia, la sobrevaloración de la virginidad, conflictos y secretos familiares y burgueses, etc. A esto se suma la reapropiación de dos elementos del melodrama en los que ambas obras toman una distancia crítica notable. El primero es la negativa a concebir una construcción polarizada de los personajes en buenos y malos, quizás porque tal separación es virtualmente insostenible en una narrativa que pretenda no caer en el simplismo, y en ese sentido, asistimos al trastrocamiento de ciertas de las características (como la edad y la experiencia) de los personajes.

El segundo elemento es, como ya vimos, la supresión del final feliz de la estructura pre-establecida de inicio-conflicto-resolución que presenta el melodrama, si bien

procedimentalmente cada novela ejecuta esta supresión de manera diferente. En *La tía Julia* se utiliza el *suspense* propio del folletín para acrecentar la expectativa del lector y dejar cada radioteatro en un punto álgido (*cliffhanger*), sin que haya nunca resolución del conflicto, ya sea porque los radioteatros quedan inconclusos o porque los finales apocalípticos mencionados en la macronarración son producto de la locura de Camacho y, por lo tanto, ilegítimos. Tampoco termina en final feliz la historia de amor que se desarrolla en la macronarración. Mientras tanto, en *La amante* se elimina por completo el matrimonio entre los protagonistas dado que, en las lógicas de la novela rosa, la unión matrimonial es sinónimo de plenitud existencial o, en los casos en donde los protagonistas están casados en la situación inicial, se caracteriza un matrimonio en crisis (a causa de la monotonía, la infidelidad, etc.).

Este truncamiento del pleno desarrollo de la estructura idílica final del melodrama se sustenta, según inferimos en esta lectura (y, por lo tanto, susceptible de ser diferente bajo los paradigmas de otra lectura), en la intención paródica de ambos escritores de no permitir que el lector acceda completamente al goce típico de la poética iterativa de los productos de la cultura de masas. Sin embargo, y esta es una de las diferencias fundamentales entre la parodia construida en *La tía Julia* y en *La amante*, detrás de esta intención compartida inferimos dos *ethos* paródicos diferentes.

En el caso de la novela de Vargas Llosa, pareciera que el propósito del truncamiento fuera controlar los excesos melodramáticos, logrados tanto en los radioteatros como en la línea autobiográfica y que han sido explotados para utilizar el atractivo del género, en un intento por evitar que la novela se torne completamente melodramática y, dado el estigma de esta cualidad, paraliteraria. Concluimos entonces que la parodia realizada por Vargas Llosa en esta novela, dentro del rango del *ethos* paródico propuesto por Hutcheon, se acerca más a la parodia que homenajea, aunque con distancia crítica, un aspecto de la tradición a la que se siente fuertemente conectado y a la que quisiera darle continuidad.

En *La amante*, por su parte, pareciera que la intención del autor es criticar la predictibilidad de las novelas rosa y su recepción, en especial porque estas, al convertirse en el paradigma cultural de lectores masivos (como efectivamente ocurre en la novela), imposibilitan la aparición, circulación y recepción de novelas más exigentes, con posturas analíticas, críticas o contestatarias. En este sentido, el *ethos* paródico de la novela de Parra Sandoval se acerca más a la crítica problematizadora que cuestiona el fenómeno de recepción de las novelas rosa.

El segundo tema parodiado, la figura del escritor, se da gracias a que las novelas son metaficcionales y a que parodian el melodrama. Así, gracias a la presencia de los temas y estilos de la paraliteratura, ambas obras pueden caricaturizar la imagen de escritor y convertirla en escribidor. Gracias a la descripción de la manera como se construyen los personajes que escriben dentro de la novelas, pudimos concluir que tanto en *La tía Julia* como en *La amante* encontramos dos personajes escriturales especulares que, como se vio en el análisis, son en realidad tres: un escribidor declarado (Camacho y Corín Tellado), un escribidor que intenta ser escritor (Varguitas y Altagracia) y un escritor pleno (Shakespeare y Vargas Llosa). En el análisis también se mostró, esperamos, que en la construcción de la relación escritor-obra dentro de los heterocosmos de las novelas, cada una presenta un escribidor presente (Camacho y Altagracia) al que vemos escribir, y por lo tanto, son definidos por la calidad de su escritura, y escritores pasados (Varguitas –Vargas Llosa, Shakespeare y Corín Tellado) que son contruidos gracias a su noción de autor y, en esa medida, definen la calidad de su obra.

En la relación escritor-obra construida por ambas novelas identificamos además una diferencia en la noción misma de escritura. Así, para el caso de *La tía Julia*, hay una correspondencia clara entre la vida de Camacho y su obra, mientras en *La amante* no interesa la vida de Altagracia porque poco tiene que ver con sus textos. Esta noción de escritura, y gracias a la confusión de personajes en la que también coinciden ambas novelas, permite describir mejor la noción del sujeto que escribe (y de la noción de sujeto que trasciende a cada obra): el sujeto en la obra de Vargas Llosa es unitario y coherente, de tal manera que el trastrocamiento de los nombres es simplemente el reflejo de un sujeto homogéneo que ha empezado a desmoronarse a causa de la locura; en *La amante*, por el contrario, la confusión de nombres no tiene explicación alguna, solo se experimenta en la fragmentación y multiplicidad de sujetos incompletos.

El *ethos* paródico que inferimos en esta lectura, a propósito de la parodización de la noción de escritor en escribidor y de la manera como estas figuras configuran o son configuradas por la calidad de su obra es el mismo para ambas novelas. En el parangón crítico entre escritor y escribidor se explicita la intención de plantear la pregunta por la relación en conflicto que, en el horizonte cultural actual, se ha establecido entre alta cultura y cultura popular o cultura de masas, particularmente porque en ambas novelas se inserta la cultura popular dentro de las lógicas y dinámicas de la literatura canónica. Concluimos entonces que, en esa problematización, ambos

autores presentan una postura de convivencia crítica entre el aporte que estas dos formas de expresión hacen a nuestra noción de cultura.

Esta última coincidencia en la intención paródica de ambas novelas podría servir para inscribirlas dentro de las formas de arte contemporáneas que Hutcheon describe como postmodernistas ya que el cuestionamiento del binarismo alta/baja cultura es una de sus más frecuentes preocupaciones: “I would agree and, in fact, argue that the increasing uniformization of mass culture is one of the totalizing forces that postmodernism exists to challenge. Challenge, but not deny”³⁰ (*A poetics of Postmodernism* 6).

Argumentar que *La amante* es una novela de tendencia postmoderna no es difícil. Al ya mencionado cuestionamiento de la noción de cultura, podríamos añadir su carácter metaficcional experimental, la difusa construcción de los límites entre ficción y realidad, su evasión de las totalizaciones (expresada en la supresión de los finales felices o las certidumbres) y, sobre todo, la noción de sujeto fragmentario y heterogéneo que subyace a la novela (como ya habíamos anunciado en el segundo capítulo). A esto se suma, sin duda, que nuestra propuesta de lectura de la novela consiste en que *La amante* es una invitación, por medio de la inserción paródica de la literatura rosa, para que el lector cuestione sus propias creencias en torno a la noción de literatura de la que es partícipe. En las palabras de Giraldo, Parra Sandoval, con su novela, es

[un] tipo de escritor [que] obliga al lector a cambiar de perspectiva, disfrutando de otra manera las obras que ya no divierten por sus temas o el desarrollo de éstos sino, por el mundo creado con los juegos del lenguaje. Este lector debe ser activo, como ya lo había propuesto Cortázar, para establecer el diálogo obra-escritor-lector (...); de esta manera el lector ‘arma’ o ‘desarma’ el texto, identificad la anécdota o las múltiples anécdotas que lo componen, ocultas a veces en la maraña de un lenguaje expresado por varios narradores, o desde varias perspectivas. Hay casos en los que el acontecimiento más importante es el de la escritura. Este tipo de escritor corre el riesgo de ser leído solamente por especialistas, o por lectores amantes del rompecabezas verbal, que busquen, en términos de Roland-Barthes, el paso del ‘placer del texto’, al del gozo del mismo(sic)”. (“La novela colombiana en vísperas de un nuevo siglo” 488).

³⁰ “Estoy de acuerdo en que, y de hecho lo sostengo, la uniformización en incremento de la cultura de masas es una de las fuerzas totalizadoras que el postmodernismo cuestiona desde su existencia misma. Cuestiona, pero no niega”.

En ese orden de ideas, no nos parece descabellado sugerir como una de las principales conclusiones de este trabajo que *La amante* sustentaría la inclusión de Parra Sandoval dentro de la línea de la nueva narrativa hispanoamericana posmoderna, en la que además se encuentran, entre otros autores, Severo Sarduy, Salvador Elizondo y Ricardo Piglia (Shaw 326). Quizás sería pertinente insinuar entonces, como posible futura línea de investigación, una aproximación crítica a la obra de Parra Sandoval en relación con la producción de alguno de estos autores para que, junto con lo logrado en este trabajo, se inicie una consideración de la obra de este escritor colombiano en el contexto de la literatura latinoamericana actual.

Por otro lado, si de *La tía Julia* dijimos que también cuestiona la oposición alta/baja cultura, ¿podríamos entonces también inscribir esta novela en la misma línea latinoamericana postmoderna? Alonso sugiere que “In this respect *La tía Julia* y *el escritor* can be read as an example of that more general current within postmodernism which seeks to explode the chasm between high and low cultures”³¹ (47). A esta posición podría sumarse la lectura de Correa, quien destaca la autoconciencia de la escritura y el carácter experimental de la metaficción en la novela.

Sin embargo, nos contradeciríamos entonces con lo propuesto en el segundo capítulo cuando nos referimos a la construcción de sujeto (unitario) que presenta la novela y en donde adelantamos que la novela se hallaría más cercana a la lógicas de la literatura moderna latinoamericana. Esto, sumado a lecturas como la de Mudrovic que sostienen que *La tía Julia*, particularmente por el epílogo en donde se ofrece un final total y de pretensión autoritaria, es una novela tradicional sería plausible si consideramos que, en la narrativa postmoderna “Provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic). Historical and narrative continuity and closure are contested”³² (Huthcheon, *A poetics of Postmodernism* 12). Aceptamos, en consecuencia, el señalamiento de Alonso en donde sostiene que

the repeated attempts to subsume Vargas Llosa’s more recent production under the category of the postmodern have invariable run into difficulties. Despite the obvious superficial affinities, his authoritative and centered discursive posture

³¹ “En este sentido *La tía Julia* y *el escritor* puede ser leída como un ejemplo de la más reciente corriente dentro del postmodernismo que busca explotar el abismo entre alta y baja cultura”.

³² “La provisionalidad y la heterogeneidad contaminan cualquier intento de coherencia unificadora (formal o temática). La continuidad histórica y narrativa así como los cierres son combatidos”.

cannot be easily reconciled with the fundamental postmodern challenge to that very notion of the subject.³³ (55)

¿Es *La tía Julia* moderna o postmoderna? La posición que aquí adelantamos, desde lo analizado en los temas del melodrama, la parodia y la metaficción, propondría que quizás esta novela particular de Vargas Llosa se encuentra a medio camino entre ambas corrientes y sería una novela indicativa de la transición entre ambas: la noción de sujeto que propone, la aparente necesidad de proveerle al lector un epílogo que cierre la novela, y la clara distinción entre los planos de la ficción y la realidad sugerirían que pertenece a la primera; no obstante, su inserción paródica de lo popular, el juego metafictional y el cuestionamiento de la escritura en la escritura misma la acercan a la segunda.

Como conclusión general proponemos que la consideración de la manera como cada una de las dos novelas reactualiza y parodia tanto el melodrama como la noción de escritor, con recursos en su mayoría similares, pero con efectos diferentes en el lector y desde posiciones diferentes, propiciaron, al menos eso creemos, un enriquecimiento de nuestro entendimiento de cada una de las obras que, probablemente, no se habría dado si se les hubiera considerado de manera totalmente independiente.

³³ “Los repetidos intentos por subsumir las producciones más recientes de Vargas Llosa bajo la categoría de lo postmoderno invariablemente han encontrado dificultades. A pesar de las obvias afinidades superficiales, su postura discursiva, centrada y autoritaria, no puede reconciliarse fácilmente con el cuestionamiento postmoderno fundamental a la noción misma de sujeto”.

Obras Citadas

- Alonso, Carlos J. “La tía Julia y el escritor: The Writing’s Subject Fantasy of Empowerment”. *PMLA* 106.1 (1991) : 46-59. Web. 2 dic. 2012.
- Amorós, Andrés. *Sociología De Una Novela Rosa*. Madrid: Taurus Ed, 1968. Impreso.
- Ayuso de Vicente, Maria Victoria. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal, 1990. Impreso.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994: 65-71.
- Birkenmaier, Anke. “Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio en *La tía Julia y el escritor*”. *Revista Iberoamericana* 74.224 (2008) : 685-701. Web. 1 jul. 2013.
<<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5252/5409>>
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- . *Shakespeare: La invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Verticales de bolsillo, 2008. Impreso.
- Bruno-Berg, Walter. “Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 29 (1989) :119-132. Web. 13 dic. 2014.
<<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/11>>
- Camarero, Jesús. “Redes en relación”. *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Madrid: Anthropos, 2008. 23-62. Impreso.
- Castañeda, Belén S. “Mario Vargas Llosa: El novelista como crítico”. *Hispanic Review* 58.3 (1990) : 347-359. Web. 21 dic. 2013. <<http://www.jstor.org/stable/473811>>

Correa, Rafael E. “*La tía Julia y el escribidor*: la autoconsciencia de la escritura”. *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ed. Hernández de López, Ana María. Madrid: Pliegos, 1994. 203-209. Impreso.

Denegri, Francesca. “La tentación fáustica en *La tía Julia y el escribidor*”. *Estudios Públicos* 122 (2011) : 199-218. Web. 13 dic. 2014.

<<http://132.248.9.34/hevila/EstudiospublicosSantiago/2011/no122/14.pdf>>

Eco, Umberto. “El lector modelo”. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen, 1981. 73-95. Impreso.

“El escritor y su crítico: Rodrigo Parra Sandoval por Luz Mary Giraldo”. *Hologramas Sociales*. 1 sep. 2011. Web. 18 dic. 2013. Radio.

<<http://cienciassocialesalalcance.wordpress.com/2011/09/01/rodrigo-parra-sandoval-por-luz-mary-giraldo/>>

Erhart, Virginia. “Amor, ideología y enmascaramiento en Corín Tellado”. *Imperialismo y medios masivos de comunicación*. Lima: Causachun, 1977. Impreso.

Escajadillo, Tomás G. “La novela hispanoamericana re-visitada”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13.25 (1987) : 139-154. Web. 2 dic. 2012

<<http://www.jstor.org/stable/4530313>>

“Escribidor”. *Diccionario de la lengua española (DRAE)* 23^a ed (avance). Real Academia Española.

Web. 1 jul. 2013. <<http://lema.rae.es/drae/?d=drae&val=escribidor&x=-1209&y=-184#>>

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Impreso.

Figuerola, Cristo Rafael. “El juego de la escritura”. *Gaceta Colcultura* 35 (1996) : 65-69. Impreso.

Figueroa S., Cristo Rafael. “Tarzán y el filósofo desnudo de Rodrigo Parra Sandoval: La escritura como autoconocimiento y la lectura como detectivismo”. *Universitas Humanística* 45 (1997) : 137-152. Impreso.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 1992. Impreso.

---. “¿Qué es un autor?”. *Revista de la Universidad Nacional* 2.11 (1987) : 4-19. Web. 18 dic. 2013.
<<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/11837/12395>>

Gerdes, Dick y Holzapfel, Tamara. “Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa”. *Latin American Theatre Review* 24.1 (1990) : 17-28. Web. 19 nov. 2012.
<<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2950/1/latr.v24.n1.017-028.pdf>>

Giraldo, Luz Mary. “Rodrigo Parra Sandoval: la ciudad parodiada. Ciudades escritas. Literatura y Ciudad en la Narrativa Colombiana: Luz Mary Giraldo”. *Novela colombiana*. Pontificia Universidad Javeriana. Web. 1 jul. 2013.
<http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/ciudadesescritas.htm>

---. “Fin de milenio y escritura del vacío”. *Universitas Humanística* 24-42 (1995) : 60-67. Impreso.

Giraldo, Luz Mery. “De las utopías a las escrituras del vacío en la narrativa colombiana: 1970-1996”. *Universitas Humanística* 25-43,44 (1996) : 71-85. Impreso.

---. “La novela colombiana de fin de siglo: calidoscopio de una narrativa”. *Universitas Humanística* 20.34 Jul.-dic. (1991) : 8-15 Impreso.

---. “La novela colombiana en vísperas de un nuevo siglo 1975-1990”. *La investigación en la Universidad Javeriana* 2 (1994) : 486-490. Impreso.

- . “La novelística de Rodrigo Parra Sandoval o el revés del paraíso”. *Revista de la Universidad Nacional* 6.24 (1990) : 81-87. Web. 19 nov. 2012.
<<http://www.revista.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/12254/12883>>
- . “Rodrigo Parra Sandoval: juego y desenmascaramiento”. *Deslinde: Revista de Cedetrabajo* 8 (1990) : 123-131. Impreso.
- Gnutzmann, Rita. “Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 8 (1979) : 93-118. Web. 17 may. 2015. <
<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI7979110093A/24579>>
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2005.
Impreso.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
Impreso.
- . “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios* (1993) : 1-18. Web. 20 may. 2013.
<<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>
- . *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
Impreso.
- . “The politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique* 5 (1986-1987) : 179-207.
Web. 15 jun. 2013. <<http://www.jstor.org/stable/1354361>>
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arcos, 1987. 215-243. Impreso.
- Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia”. *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arcos, 1987. 59-85. Impreso.

---. “Estética de la recepción y comunicación literaria”. *Punto de Vista* 12 (1981) :34-40. Impreso.

Jossa, Emmanuela. “*Tarzán y el filósofo desnudo: ¿De la ironía a la construcción de una novela posmoderna?*”. *Cuadernos de Literatura* 7-13,14 (2001) : 78-89. Impreso.

Kerr, Roy A. “Nicknames, and the Naming Process in Mario Vargas Llosa’s Fiction”. *South Atlantic Review* 52.1 (1987) : 87-101. Web. 2 dic. 2012. <www.jstor.org/stable/3200000>

López de Abadía, José Manuel. “Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller”. *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*. Madrid: Verbum, 1996. Impreso.

Magnarelli, Sharon. “The Diseases of Love and Discourse: *La tía Julia y el escritor* and *María*”. *Hispanic Review* 54.2 (1986) : 195-205. Web. 2 dic. 2012. <www.jstor.org/stable/473902>

Marinoni de Foti, Miriam. *Mito nuestro que estas en la tierra: folletín, radionovela y telenovela*. *Apuntes* 16. Caracas: Escuela de Comunicación Social, 1990. Impreso.

“Mario Vargas Llosa”. *Bookclub*. BBC Radio 4. 5 may. 2002. Web. 1 jul. 2013. Radio. <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00frj1q>>

Mariño Solano, Germán. *Análisis y elaboración de fotonovelas: una aproximación desde los cuentos de hadas y el melodrama*. Bogotá: Enda América Latina, 1990. Impreso.

Martín-Barbero, Jesús. *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992. Impreso.

Medina Cano, Federico. “La radionovela y el folletín”. *Homenaje a Radiobolivariana: 50 años de Radiodifusión Cultural, Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 47.145 (1998) : 89-104. Impreso.

Mudrovcic, Maria Eugenia. “*La tía Julia y el escritor*: Algunas lecciones prácticas en torno a la

estética de lo huachafo”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 43 1(996) :121-134. Web. 13 dic. 2014. <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/10>>

Parra Sandoval, Rodrigo. *La amante de Shakespeare*. Bogotá: Plaza & Janes, 1989. Impreso.

---. *Faraón Angola*. Bogotá: Ediciones B, 2011. Impreso.

---. *Virginidad anualmente recobrada*. Bogotá: Elibros Editorial, 2013. Archivo Kindle AZW

Rueda Ortiz, Rocío. “La profecía de Flaubert: Rodrigo Parra Sandoval, el científico social y el novelista”. *Nómadas* 9 (1998) : 165-184. Web. 13 dic. 2014.

<www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114273017>

Shaw, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom, Posboom, Postmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. Impreso.

Standish, Peter. “Contemplating your own novel: The Case of Mario Vargas Llosa”. *Hispanic Review* 61.1 (1993) : 53-63. Web. 2 dic. 2012. <<http://www.jstor.org/stable/473286>>

---. “Vargas Llosa’s Parrot”. *Hispanic Review* 59.2 (1991) : 143-151. Web. 2 dic. 2012.

<<http://www.jstor.org/stable/473719>>

Suk Kim, Eui. “La novela paródica de Rodrigo Parra Sandoval ‘La amante de Shakespeare’”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 1992. Microficha.

Tellado, Corín. *La amante de mi amigo*. Madrid: Punto de Lectura, 2006. Impreso.

Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.

Todorov, Tzvetan. “La lectura como construcción”. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores, 1996. 93-106. Impreso.

Varga, Zsofia. *La parodia de la novela autobiográfica como apuesta ético-estética en Relato de*

Navidad en la Gran Vía de *Ricardo Silva Romero* y en *Asuntos de un Hidalgo Disoluto* de *Héctor Abad Faciolince*. Tesis. Instituto Caro y Cuervo, 2007. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Punto de lectura, 2003. Impreso.

---. *Aunt Julia and the Scriptwriter*. Trad. Helen R. Lane. New York: Picador, 2007. Web

Ynduráin, Domingo. "Vargas Llosa y el escribidor". *Cuadernos Hispanoamericanos* 370 (1981) : 150-173. Web. 18 dic. 2013. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--73>>