



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

CULTURA DE MASAS EN *LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR* DE MARIO

VARGAS LLOSA

Informe Final de Seminario de Grado para optar al grado académico de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánica con mención en Literatura

Autor: JORGE ALFREDO JERIA CONUS

Profesor Guía: GUILLERMO GOTSCHLICH

Santiago de Chile - 2005

ÍNDICE

ÍNDICE.....	2	
RESUMEN.....	3	
INTRODUCCIÓN.....		4
LITERATURA Y PARALITERATURA.....	6	
LA CULTURA DE MASAS Y LA MUJER.....	11	
LITERATURA Y PARALITERATURA EN <i>LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR</i>		16
CONCLUSIÓN.....	28	
BIBLIOGRAFÍA.....	30	

RESUMEN

El escritor Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977) ha realizado un arduo trabajo consistente en interrelacionar la literatura, o arte elevado, con la menospreciada cultura de masas o paraliteratura, logrando por medio de sus entes ficticios producir una contaminación que algunos críticos, entre ellos José Oviedo y Myrna Solotorevsky, han señalado como una de las características más sobresalientes que se desprenden de la lectura de la novela.

En esta obra existe un conjunto de diversos rasgos determinados por la polisemia del texto, que giran en torno a esta problemática relación literatura-paraliteratura, en un contexto donde los medios masivos de comunicación han ido adquiriendo cada vez más preponderancia, y que el presente estudio se ha propuesto deslindar.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como principal objetivo examinar la idea modernista que consiste en percibir a la cultura de masas con un carácter femenino en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. Dicho fin se conseguirá observando la influencia que sobre esta novela ejerce Emma Bovary, protagonista de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Esta labor se desarrollará, tomando como base un estudio de Andreas Huyssen que gira en torno a este tipo de cultura¹.

Pero esta característica de la novela no se puede explicar sin antes precisar algunos conceptos operativos como el de cultura de masas. Esta vez, teniendo como base los significados de literatura y paraliteratura distinguidos por Myrna Solotorevsky² y los de novela culta y popular por Umberto Eco³. Conseguido este segundo objetivo se procederá a analizar su funcionamiento en la obra literaria que nos interesa, tarea que nos llevará a apoyar el estudio desarrollado por la ensayista, entregando un aporte que se solventa con un ejemplo de lo que ella denomina contaminación entre literatura y paraliteratura, y que se encuentran representadas por los personajes Marito y Pedro Camacho, respectivamente⁴.

Por último, cabe señalar que debido a que los dos personajes mencionados tienen como principal característica el ser escritores, este camino inevitablemente, llegará al método de trabajo del escritor que es, según el propio Vargas Llosa, lo más importante de su novela "Vargas Llosa ha afirmado que TJE es una obra en que la escritura de novelas en particular y la

¹ HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2002.

² SOLOTOREVSKY, Myrna. *Literatura y paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Editorial Hispamérica. 1988.

³ ECO, Umberto. *El superhombre de masas*. Barcelona. Editorial Lumen. 1995.

⁴ Cfr. *Literatura y paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. p. 124.

creación artística en general, adquieren importancia central (Luchting 1979)⁵. Idea que aparece contenida en el epígrafe, correspondiente a una cita extraída de El Grafógrafo de Salvador Elizondo, que se encuentra al comienzo de TJE y que sirve para apoyar la labor desarrollada por el escritor Pedro Camacho, "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo."⁶

LITERATURA Y PARALITERATURA

⁵ SOLOTOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p. 134.

⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Editorial Seix Barral. 1988. p. 9.

Para analizar la cultura de masas en la novela *La tía Julia y el escribidor*, este trabajo tiene como puntos de partida los conceptos de literatura y paraliteratura caracterizados por M. Solotorevsky, quien observa en el primero de ellos un valor estético del cual carece su contraparte⁷.

La ensayista señala, en base al esquema de las funciones del lenguaje propuesto por el formalista ruso R. Jakobson, que en la literatura existe un predominio de la función poética, ya que el creador del texto literario se preocupa por el mensaje, convirtiéndolo de esta manera en el objeto en sí, en cambio en la paraliteratura, entendiendo ésta como literatura de masas, el mensaje no es un fin, sino sólo un medio para conseguir la satisfacción del destinatario. De esta manera, la jerarquía estará encabezada por la función conativa (o apelativa), es decir, el interés del creador del texto paraliterario se centrará en el receptor para crear ciertos efectos en él, a través del mensaje, y provocar su total satisfacción. Por consiguiente, entre el texto literario, (a diferencia del paraliterario), y el lector existe un desinterés recíproco, ya que el primero, vale decir el texto literario, "no pretende imponerse al lector a través de efectos previamente elaborados en la obra misma, y [el lector] no utiliza al texto como medio de autosatisfacción sino como objeto de contemplación"⁸. Esta contemplación se refiere a los trabajos de reflexión y crítica desarrollados por el destinatario, que como tales siempre traerán consigo un enorme gasto de energía psíquica⁹.

En la paraliteratura, la satisfacción del destinatario se consigue con el excesivo uso de lugares comunes, con una proliferación de clichés, con caracteres prefabricados y estereotipos, todos los cuales constituyen un texto que causa un placer que, según Sigmund Freud, "es atribuible al ahorro de

⁷ SOLOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p. 11.

⁸SOLOTOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p. 13.

⁹ Cfr. *Literatura y paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. p.13.

gasto psíquico y por ello el reencuentro con lo conocido, suscita un efecto placentero¹⁰.

Para U. Eco la novela popular o consolatoria "no inventa situaciones narrativas originales, sino que combina un repertorio de situaciones 'tópicas', conocidas de antemano, aceptadas y totalmente del gusto de su público: se caracteriza por una atención constante al deseo implícito de los lectores"¹¹, por lo tanto, de esto se infiere que este tipo de novela pertenece a la paraliteratura, pues su objetivo es conseguir el placer del destinatario, ofreciéndole lo que él desea de antemano, lo que ha esperado durante todo el transcurso de la lectura "el placer de la narración [es] proporcionado por la vuelta a lo ya conocido..."¹², por consiguiente, el lector se consuela. En cambio, en la novela culta "la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al lector consigo mismo: antes bien el desenlace no viene sino a plantearle nuevos problemas"¹³, entonces, la recepción en este tipo de novela es exclusivamente literaria, pues, a diferencia del efecto provocado por la cultura de masas, surge lo inesperado, algo fuera de lo común, que aleja al lector de experiencias familiares y que originan, a diferencia de lo que ocurre en el receptor de paraliteratura, una activa decodificación. U. Eco, señala, además, con respecto a la novela popular, que no es obra de arte, pues "la cultura media y popular no vende obras de arte, sino sus efectos, los artistas, por reacción, enfatizan los procedimientos y los eligen como objetos"¹⁴ para generar una pluralidad de interpretaciones, surgidas a partir de la polisemia del texto, las cuales ocasionan que el lector, al tratar de darle un sentido a la obra, entre en guerra consigo mismo. Esto, sin lugar a dudas, pone de manifiesto que la oposición entre novela culta y popular, se plantea en

¹⁰ SOLOTOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p. 14.

¹¹ ECO, Umberto. *El superhombre de masas*. Barcelona. Editorial Lumen. 1995. p. 16.

¹² ECO, Umberto. Op. Cit. pp. 16-17.

¹³ ECO, Umberto. Op. Cit. p. 16.

¹⁴ ECO, Umberto. En Solotorevsky, Myrna. Op. Cit. p. 13.

términos de problema y consuelo, respectivamente, es decir, entre un texto, cuyo sistema es polivalente y que como tal genera múltiples sentidos y un texto monovalente cuyo único fin es extratextual, ya que lo importante es, como se mencionó, provocar un placer en el destinatario con el uso de fórmulas que le han asegurado el éxito.

En *Apocalípticos e integrados*, el crítico italiano analiza el cómic *Superman* con el fin de entregar un ejemplo de arte popular, el cual se puede extrapolar a otros géneros paraliterarios.

Los comics *Superman* y *Batman* (complementamos con la otra historieta más difundida por la D.C. Comics), tienen como protagonistas a personajes atractivos físicamente y con poderes fuera de lo común: el extraterrestre puede volar, lanzar rayos calóricos, utilizar su visión de rayos equis, respirar fuera del planeta Tierra, detener una bala con cualquier parte de su cuerpo y ejercer otros innumerables superpoderes. El enmascarado, por su parte, sabe todo tipo de peleas karate, judo, boxeo, Kung fu, etc., su superinteligencia le permite crear los más diversos artilugios como el batiboomerang y medios de transporte como el Batimóvil y la Batinave para salir, al igual que el hijo de Kriptón, siempre victorioso. Son Superhéroes, ellos nunca nos defraudarán.

En estos comics y otros del universo superheroico, el lector no espera que se le sorprenda contándole algo nuevo, todo lo contrario, busca recorrer un desarrollo ya conocido. El destinatario sabe que no debe desesperar si la comunidad ficticia en algún momento se encuentra en graves aprietos, pues Superman siempre triunfará. Debido a esto se infiere que este tipo de receptor es pasivo, condición producida por la lectura de una constante monovalencia y de una invariable repetición que se relaciona, siguiendo a U. Eco, con el placer que se logra en la infancia al escuchar múltiples narraciones de un mismo cuento¹⁵.

¹⁵ Cfr. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen Barcelona. 1995. p. 279.

Estas características de los tebeos, también se encuentran presentes en la novela rosa, la radionovela y la telenovela, lo único que cambia es el medio de difusión, pues los libros, las radioemisoras y la televisión ofrecen al público lo que desea: personajes cuya belleza corporal atrae a las masas e historias maniqueístas y providencialistas, ya que en ellas se establece una tajante división y una lucha entre el mal y el bien, que siempre se resolverá en favor de este último.

Volviendo a las ideas planteadas por M. Solotorevsky, cabe señalar que las imágenes reiteradas y prefijadas, los estereotipos y los clichés que la paraliteratura entrega al público, ya han sido consumados por la literatura canonizada, lo que establece una guerra que origina un arte de vanguardia, el cual, para no petrificarse, buscará escapar de las características de su contraparte, encerrándose sobre sí mismo, fenómeno que lo hará más complejo y hermético y por lo tanto, difícil. Empero, como parte del proceso histórico, la literatura incorporará modelos y procedimientos paraliterarios, surgiendo de esta forma una interrelación en donde ambas actuarán como huéspedes y parásitos. En un sentido, la paraliteratura actuará como parásito al incorporar a su organismo, como se mencionó, procedimientos y formas creadas por el canon literario, su huésped; y en el otro, la literatura se alimentará de la paraliteratura, que vendría ahora siendo su huésped, al incorporar textos paraliterarios, táctica que convertirá nuevamente a la literatura en huésped debido a que cobijará a este parásito llamado paraliteratura.¹⁶

Como bien se sabe, este trabajo tiene como centro de estudio la cultura de masas, la cual no puede ser explicada si no es en su relación con la literatura canonizada, pues, ¿existiría Superman sin los relatos homéricos? De ninguna manera, ya que los personajes míticos encarnan una ley, y por lo tanto, deben ser previsibles, de ellos no se esperan reacciones inesperadas.

¹⁶ Cfr. SOLOTOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p. 12.

Para el investigador Eladio García casi toda la historia literaria contiene la presencia de paraliteratura:

“Quizá, desde Homero mismo, más bien de la Odisea en sentido estricto, el folletín es un género providencialista. Esto es, se relatan peripecias, generalmente que sufren parejas, en un principio de rango superior y de cualidades como la belleza, la fidelidad, el amor, y que son continuamente separados hasta que esta fuerza superior, la Providencia, pone el orden correspondiente”¹⁷.

LA CULTURA DE MASAS Y LA MUJER

Este trabajo también se sustenta bajo la perspectiva de un estudio realizado por Andreas Huyssen donde se presenta la visión modernista que

¹⁷ GARCIA, Eladio. “Algunos enclaves del 98 en la novela de Gironella”. En: *Hora Actual de la novela hispánica*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad de Valparaíso. 1994. p. 103.

percibe a la cultura de masas como femenina. El autor comienza hablando de *Madame Bovary*, un texto que nos sitúa en esta problemática relación literatura-paraliteratura.

El personaje principal de esta novela, Emma Bovary, lee novelas rosas como *Paul et Virginie* (una novela melodramática, según nota de Rubén Darío aparecida en *Azul*¹⁸), cuya forma y contenido se caracteriza, al igual que el resto de los melodramas, por la presencia de estereotipos sentimentales y retóricos, el lenguaje cliché, carente de innovación poética, y las historias, hechas de lenguaje, también cliché: el final feliz, el triunfo del amor, del bien sobre el mal, etc.

Emma Bovary es un personaje femenino que, influenciado por la constante lectura de la narrativa romántica superficial, sufre de bovarismo, síntoma consistente en la confusión de sueño y realidad. La protagonista se siente la heroína de esos libros y sueña, entre muchas otras cosas, con un marido que vista "...traje de terciopelo negro de largos faldones y bocamangas de encaje, botas flexibles y sombrero picudo!"¹⁹, y que la lleve a un lejano y exótico país de nombre sonoro; pero su esposo Charles, posee rasgos que lo alejan absolutamente de sus ideales, "no sabía nadar ni practicar esgrima ni manejar la pistola, y cierto día no supo explicar a Emma un término de equitación que ella había encontrado en una novela."²⁰ Finalmente, y producto de un prolongado padecimiento, Emma Bovary opta por el suicidio debido a que sus fantasías no tienen cabida en la chata realidad burguesa en la cual se encuentra inmersa.

Por su parte, la tía Julia, ente ficticio (como Emma Bovary) creado por Mario Vargas Llosa, también tiene una estrecha relación con la paraliteratura,

¹⁸ DARIO, Rubén. *Azul*. Editorial Espesa Calpe. Madrid., 2003. p. 119.

¹⁹ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (resúmenes, análisis y biografía Jaime Hagel Echenique). EDAF. Madrid. 1969. p. 31.

²⁰ FLAUBERT, Gustave. Op. Cit. p. 31.

pero existe una diferencia, pues ella no la lee, sino que la escucha (radionovela). No obstante, estas distintas acciones no representan dificultad alguna para el presente estudio, puesto que existe una explicación histórica que nos muestra el paso y la adecuación del melodrama a través de la línea cronológica libro-radio-televisión; novela melodramática, radionovela melodramática y telenovela melodramática, constituyen los respectivos ejemplos. Por tal motivo, se puede aunar, haciéndose cargo de las diferencias de contextos de producción y concepción novelística, a Emma Bovary y a la tía Julia bajo el concepto de paraliteratura o cultura de masas. Por decirlo de otra manera, y para utilizar nuestra imaginación, Emma Bovary, en el siglo XXI, vería telenovelas porque en estos programas en serie se encuentran los apuestos galanes, los romances, los lugares lujosos, los viajes al extranjero, producto de la solvente situación económica de la cual gozan sus personajes, etc. De esto último, ya ha dado cuenta el chileno Tomás Moulián, al señalar que en la televisión, las telenovelas representan “(...) Un mundo de seres ricos y hermosos (...) Un mundo de mansiones (...) Un mundo idílico y romántico donde el principal sufrimiento son las penas de amor”²¹.

Para Andreas Huyssen esta asociación de lo femenino con la cultura de masas se origina por la exclusión de las mujeres reales del quehacer literario, por ser vistas como Emma Bovary, vale decir, “como lectora de una literatura inferior –subjetiva, emocional y pasiva- en tanto el hombre (Flaubert) emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos”²² características que lo incorporan indiscutidamente al canon occidental. Flaubert siempre ha sido asociado con el arte elevado debido al tratamiento que dio a la forma por medio de un nuevo estilo narrativo conocido como indirecto libre, que consiste en introducir la voz de un narrador que asume la voz del personaje y por la abstinencia del yo en cuanto a pronunciamientos morales se refiere, pues no

²¹ Moulián, Tomás. *El consumo me consume*. Ediciones LOM. Santiago de Chile. 1998. p. 24.

²² Huyssen, Andreas. Op. Cit. p. 92.

existe una voz que condene el adulterio cometido por Emma Bovary. Esto último se consigue por medio de una objetividad que en los estudios literarios recibe el nombre de impasibilidad narrativa.²³

Por las razones anteriormente expuestas, la originalidad de Flaubert radica entonces, en la elaboración artística, en el tratamiento del tema a través del lenguaje, de la forma, es decir, en el autor francés existe una preocupación por la función poética, pues en cuanto al contenido, a la función referencial o representativa, los motivos son los de un folletín o novelita rosa "Los motivos de esta novela nos recuerdan los de un típico folletín tipo 'Corín Tellado': matrimonio, aburrimiento, sentimientos falsos, campesinos y aristócratas, el sueño, adulterio, robo, mentira, engaño, celos, soledad, vida de provincia, fiesta, suicidio, viaje y el bovarysmo..."²⁴

En definitiva, y a modo de conclusión parcial, lo que más importa del estudio realizado por A. Huyssen es aquella parte en donde se encuentra la idea modernista que afirma que "la cultura de masas está de alguna manera asociada con la mujer, en tanto la cultura auténtica y real sigue siendo una prerrogativa de los hombres"²⁵. En este sentido, el interés es la mujer como lo desvalorado o despreciado y ver cómo se presenta esta característica en la novela que nos interesa.

Con esto queda expuesto, en lo específico que atañe a este trabajo, lo esencial del estudio de A. Huyssen. Pero antes de continuar, debemos precisar, para enfrentar polémicas que apunten en diversas direcciones y sentidos sobre todo feministas, que todo lo anteriormente señalado es presenciado en una sociedad donde lo masculino aparece identificado con el arte, la ciencia, la

²³ Para un mayor detalle sobre este tema, Cfr. Análisis de la obra de ECHENIQUE, Jaime Hagel, En: *Madame Bovary*. p. 245 y JAUSS, Hans Robert. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". En *CUADERNOS DE LITERATURA N° 1*. 1993. p. 81-82.

²⁴ HAGEL ECHENIQUE, Jaime. Op. Cit. pp. 243-244.

²⁵ HUYSSSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas. posmodernismo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2002. p. 94.

filosofía, la política, la economía, etc. Para Ortega y Gasset, el hombre tiene un privilegio con respecto a la mujer y es que "la mayor y mejor porción de sí mismo es independiente por completo de que la mujer exista o no. Ciencia, técnica, guerra, política, deporte, etc., son cosas en que el hombre se ocupa con el centro vital de su persona, sin que la mujer tenga intervención sustantiva"²⁶.

Para el filósofo español, esta falta de interés hacia la mujer caracteriza a las épocas masculinas; períodos en donde el hombre la excluye de los espacios en donde se desarrolla lo más valioso de la vida. El pensador circunscribe su ejemplo al siglo V A.C., específicamente, la Grecia de Pericles, período en el cual el hombre asiste a los juegos, desarrollados por jóvenes desnudos, para definir y describir la belleza que el artista explicará en la escultura o en la literatura, en cambio la mujer "¿La mujer?... Sí a última hora, en el banquete varonil, hace su entrada bajo la especie de flautistas y danzarinas que ejecutan sus humildes destrezas al fondo, muy al fondo de la escena, como sostén y pausa a la conversación que languidece"²⁷. Para Ortega y Gasset, así como han existido épocas masculinas, también han habido femeninas como, por ejemplo, la del amor cortés (s. XII).

Esta perspectiva acerca de la mujer también afecta a la mujer escritora debido a que, según esta noción, "la estética y habilidades artísticas femeninas son inferiores a las del hombre"²⁸. Este pensamiento, según nuestra interpretación, se basa en la historia de una literatura creada por hombres como Cervantes, Shakespeare y Molière, por citar los nombres que aparecen en el título del libro utilizado por el escritor Pedro Camacho. Nosotros podemos complementar con otros innumerables ejemplos, como Homero, Hesíodo, Sófocles, Eurípides, etc. ¿Y que sucede con la participación de las

²⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Editorial Andrés Bello. 1989. p. 279.

²⁷ ORTEGA Y GASSET, José. Op. Cit. p. 279.

²⁸ HUYSEN, Andreas. Op. Cit. p. 99.

mujeres? Éstas actúan como musas inspiradoras, pero no como escritoras “Las mujeres, como proveedoras de inspiración para el artista, sí, pero inversamente, Berufsverbot [*inhabilitación profesional*] para las musas, excepto, desde luego, que se contenten con los géneros menores (pintura, flores y animales) y el arte decorativo”²⁹

LITERATURA Y PARALITERATURA EN LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR

²⁹ HUYSEN, Andreas. Op. Cit. p. 99.

En la novela en cuestión, la tía Julia es caracterizada por el narrador protagonista, Marito o Varguitas, como un ser sin contacto alguno con la literatura canonizada, "Daba la impresión de que en las largas horas vacías de la hacienda boliviana sólo había leído revistas argentinas, alguno que otro engendro de Delly, y apenas un par de novelas que consideraba memorables: "El árabe" y "El hijo del árabe", de un tal H. M. Hull"³⁰, pero ella no es la única "Tenía chispa y rapidez para las réplicas, contaba cuentos colorados con gracia y era (como todas las mujeres que había conocido hasta entonces) terriblemente aliteraria"³¹. Estas mujeres aliterarias son las que escuchan las radionovelas camachianas:

"Caía donde la tía Laura y ella, apenas me veía en el umbral de la sala, me ordenaba silencio con un dedo en los labios, mientras permanecía inclinada hacia el aparato de radio como para poder no sólo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista boliviano. Aparecía donde la tía Gaby y las encontraba a ella y a la tía Hortensia, deshaciendo un ovillo con dedos absortos, mientras seguían un diálogo lleno de esdrújulas y gerundios de Luciano Pando y Josefina Sánchez. Y en mi propia casa, mis abuelos, que siempre habían tenido 'afición a las novelitas', como decía la abuela Carmen, ahora habían contraído una auténtica pasión radioteatral. Me despertaba en la mañana oyendo los compases del indicativo de la Radio –se preparaban con una anticipación enfermiza para el primer radioteatro, el de las diez-, almorzaba oyendo el de las dos de la tarde, y a cualquier hora del día que volviera, encontraba a los dos viejitos y a la cocinera, arrinconados en la salita de recibo, profundamente concentrados en la radio..."³²

Como se puede apreciar los radioescuchas son mujeres, a excepción del jubilado abuelo de Marito. Todas ellas, como ya se mencionó, son aliterarias, y

³⁰ VARGAS LLOSA, Mario. OP. Cit. p. 110.

³¹ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 110.

³² VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 112.

si a este hecho, y con la ayuda de la intertextualidad que se despliega con la lectura, le sumamos el recado de Genaro papá, (el empresario generador de las radionovelas), dirigido a Pedro Camacho por medio de Marito, cuando el boliviano comienza a enfermar y con ello a enredar sus historias (tema tratado en el próximo capítulo), "le di el mensaje de Genaro-papá: había llamadas, cartas, episodios de los radioteatros que algunas gentes no entendían. El viejo le rogaba no complicar los argumentos, tener en cuenta el nivel del oyente medio que era mas bien bajo"³³, podemos afirmar que así como la crítica modernista asocia a la mujer con la cultura inferior, en *La tía Julia y el escribidor* las mujeres, las principales consumidoras, son vistas como culturalmente inferiores al igual que la paraliteratura de la cual disfrutaban. Esta idea despectiva que se tiene de la mujer también se observa en la moral artística del escritor boliviano "¿Cree usted que sería posible hacer lo que hago si las mujeres se tragaran mi energía...? ¿Cree que se pueden producir hijos e historias al mismo tiempo? ¿Qué uno puede inventar, imaginar, si se vive bajo la amenaza de la sífilis? La mujer y el arte son excluyentes mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista."³⁴

En cuanto a personajes paraliterarios, el joven protagonista trata de averiguar por qué sus tías gozan tanto con las radionovelas, descubriendo que es principalmente el efecto causado en ellas (la función conativa o apelativa) lo que más les atrae, "les gustaban porque eran entretenidos, tristes o fuertes, porque distraían o hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real, porque enseñaban algunas verdades o porque una siempre tenía su espíritu romántico"³⁵. En ellas existe la conciencia del carácter inferior que posee el producto del cual disfrutaban, el que se ve acompañado de una pasividad que se demuestra al no querer salir de tal estado. En su tarea, Marito establece una comparación entre los libros y las radionovelas, sin embargo, sus tías señalan

³³ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 247.

³⁴ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 299.

³⁵ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 113.

que es una tontería, que no existe parangón alguno, ya que "los libros eran cultura, las radionovelas simples adefesios para pasar el tiempo"³⁶.

En esta novela, la masa de mujeres es presentada con algunas figuras, tales como "muro de mujeres"³⁷, "nube de muchachas"³⁸ y "mar femenino"³⁹, no obstante, estas metáforas no indican que la muchedumbre esté formada por estos individuos pertenecientes al sexo femenino en su exclusividad, pues recuérdese que cuando se habla de los auditores de Pedro Camacho se mencionan muchas mujeres, pero también algunos hombres como el abuelo de Marito.

Por su parte, Marito, un estudiante de Derecho de la Universidad de Lima que trabaja como jefe de redacción en Radio Panamericana y que aprovecha al máximo sus ratos libres para escribir, ya que su principal objetivo es convertirse en un escritor, representa la literatura que se esfuerza por surgir a través de la constante construcción de sus textos y la destrucción que consigo lleva, demostrando de esta manera una preocupación por la función poética, por el cómo escribir, "Escribía y rompía, o mejor dicho, apenas había escrito una frase me parecía horrible y recomenzaba. Tenía la certeza de que una falta de caligrafía o de ortografía nunca era casual, sino una llamada de atención, una advertencia (del subconsciente, Dios o alguna otra persona) de que la frase no servía y era preciso rehacerla"⁴⁰. Esta labor resulta ser extremadamente opuesta a la desarrollada por Pedro Camacho si consideramos que este personaje no se concentra ni de manera reflexiva ni de manera crítica en su creación lingüística. Marito dice al respecto que "jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos

³⁶ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 113.

³⁷ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 106

³⁸ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 106.

³⁹ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 107.

⁴⁰ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 59.

ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda (...) Una vez terminado el capítulo, no lo corregía ni siquiera leía”⁴¹. El objetivo del boliviano es conquistar a la muchedumbre, por tal motivo su interés recae en la función conativa, al intentar provocar un efecto, sólo a partir del contenido y no de la forma artística, en el receptor, con una narrativa redundante que comienza con una descripción y con la presentación de un personaje estereotípico.

“Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña, en que los geranios amanecen más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando el famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros, - frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante y bondad en el espíritu - abrió los ojos y se deserezó en su espaciosa hacienda de San Isidro” ⁴²

“En la noche chalaca, húmeda y oscura como boca de lobo, el sargento Lituma, se subió las solapas del capote, se frotó las manos y se dispuso a cumplir con su deber. Era un hombre en la flor de la edad, la cincuentena (...) el sargento Lituma - frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu - empezó a caminar”⁴³.

“Una resplandeciente mañana de verano, atildado y puntual como era su costumbre, entró el Dr. Dn. Pedro Barreda y Zaldívar a su despacho de juez instructor de la Primera Sala (en lo penal) de la Corte Superior de Lima. Era un hombre que había llegado a la flor de la edad, la cincuentena, y en su persona - frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu -...”⁴⁴

La flor de la edad representa convencionalmente el clímax de la belleza espiritual y corporal. En la primera radionovela, tanto el doctor Alberto de

⁴¹ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 158.

⁴² VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 27.

⁴³ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 77.

⁴⁴ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. 127.

Quinteros como su sobrino Richard se preocupan por el aspecto físico y por ello asisten al Gimnasio Remigius; en la historia cuyo protagonista es Sebastián Bergua, nos encontramos con un personaje que desarrolla ejercicios corporales antes de acostarse a dormir, y en la última radionovela se muestra al desfigurado Crisanto Maravillas, transformado a la edad de cincuenta años, con una apostura física que reproduce su belleza moral: "Cuando, a las seis de la tarde, el bardo –sonrisa de conquistador, traje azul marino, paso de gimnasta, cabellera dorada flotando al viento..."⁴⁵. Según Ortega y Gasset, el bello cuerpo es uno de los principales elementos que atraen a la moderna masa:

"Tal vez desde los tiempos griegos no se ha estimado tanto la belleza masculina como ahora. Y el buen observador nota que nunca las mujeres han hablado tanto y con tal descaro como ahora de los hombres guapos. Antes sabían callar su entusiasmo por la belleza de un varón, si es que la sentían. Pero además, conviene apuntar que la sentían mucho menos que en la actualidad. Un viejo psicólogo habituado a meditar sobre estos asuntos sabe que el entusiasmo de la mujer por la belleza corporal del hombre, sobre todo por la belleza fundada en la corrección atlética, no es casi nunca espontáneo al oír con frecuencia el cínico elogio del hombre guapo brotando de labios femeninos, en vez de colegir ingenuamente y sin más: `A la mujer de 1927 le gustan superlativamente los hombres guapos`, hace un descubrimiento más hondo: la mujer de 1927 ha dejado de acuñar los valores por sí misma y acepta el punto de vista de los hombres que en esta fecha sienten, en efecto, entusiasmo por la espléndida figura del atleta..."⁴⁶, recordando el concepto de belleza de los antiguos griegos.

En una primera lectura, las radionovelas parecen distintas, sin embargo, siguen una misma estructura no sólo en la presentación, si no también en su desenlace:

⁴⁵ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. 397.

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, José. Op. Cit. p. 285.

“¿Cómo terminaría esa tragedia chalaca?”⁴⁷, “¿Cómo terminaría ese drama forense?”⁴⁸, “¿Cómo terminaría esta desventura barranquina?”⁴⁹, “¿Cómo terminaría el psicodrama de San Miguel?”⁵⁰, “¿Cómo terminaría la empavorecida familia de Ayacucho?”⁵¹, “¿Cómo terminaría esta parábola de la barriada?”⁵²

Con respecto a estas interrogantes, cuyo objetivo es provocar un suspenso al final de cada capítulo, podemos citar el caso de otra novela, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, ya que en ésta, el protagonista, Molina, mediante un diálogo con Valentín, menciona la satisfacción que la paraliteratura debe causar en el destinatario “-Después lo comentamos si querés, o mañana. – Sí, pero seguí un poco más. – Un poquito no más me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso, y ahora en las teleseries”⁵³

Con estas redundancias (presentaciones descriptivas, un mismo protagonista y con el típico suspenso), se producirá el efecto deseado en el destinatario “en cuanto al estilo, aprovechará soluciones previstas de antemano, capaces de proporcionar al lector las alegrías del reconocimiento de lo ya conocido”⁵⁴, quien obtiene un placer, atribuible a la economía psíquica,

⁴⁷ VARGAS LLOSA, José. Op. Cit. p. 103.

⁴⁸ VARGAS LLOSA, José. Op. Cit. p. 148.

⁴⁹ VARGAS LLOSA, José. Op. Cit. p. 185.

⁵⁰ VARGAS LLOSA, José. Op. Cit. p. 230.

⁵¹ VARGAS LLOSA, José. Op. Cit. p. 269.

⁵² VARGAS LLOSA, José. Op. Cit. p. 314.

⁵³ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Editorial ALLCA XX. 2002. pp. 21-22.

⁵⁴ ECO, Umberto. *El superhombre de masas*. Editorial Lumen. 1995. p.18.

provocado por la ausencia de posturas reflexivas y críticas que se consiguen mediante una decodificación pasiva, superficial y dilatada.

Otra idea que se desprende de la lectura de la novela es la comparación que establece Marito entre el trabajo del escritor boliviano y el arte culinario "los libretos salían de esa cabecita tenaz y de esas manos infatigables, uno tras otro, a la medida adecuada como sartas de salchicha de una máquina"⁵⁵, como los hot dog que alimentan a la muchedumbre. Esta relación nos recuerda las irónicas y metafóricas ideas de Hans Robert Jauss en torno a la cultura de masas "... la obra pertenece a la esfera del arte recreativo o 'culinario'. Aquí las obras se amoldan exactamente a las exigencias del gusto predominante, satisfaciendo su apetito de reproducción de lo bello común, confirmando sentimientos similares, legalizando ideas soñadas, presentando hechos excepcionales como sensaciones vividas o planteando problemas morales para darle soluciones edificantes según códigos fijos"⁵⁶.

La información entregada hasta el momento y que concierne a los personajes Marito y a Pedro Camacho se fundamenta en el concepto de escritura. Ahora conviene analizarlos en su relación con la lectura.

Marito, como encarnación de la literatura, lee constantemente, ya que para escribir el cuento "El salto cualitativo" lee y copia el estilo "frío, intelectual, e irónico de Borges"⁵⁷, para crear "La humillación de la cruz" se impregna de la lectura de autores risueños como "Mark Twain y Bernard Shaw"⁵⁸ y para "Los juegos peligrosos" utiliza "un relato espartano, preciso como un cronómetro, al estilo Hemingway"⁵⁹, en cambio, su contraparte, no lee para que no le influyan el estilo; recuérdese que ni siquiera lee sus propias

⁵⁵ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 158.

⁵⁶ JAUSS, Hans Robert. Op. Cit. pp. 48-49.

⁵⁷ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 59.

⁵⁸ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 120.

⁵⁹ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 203.

creaciones, sólo ocupa un libro titulado "Cien mil citas de los cien mejores escritores de la historia. Lo que dijeron Shakespeare, Molière sobre el amor, la guerra, etc."⁶⁰, con un fin únicamente estereotípico.

Sin embargo, los dos personajes no se encuentran encerrados en herméticos casilleros, ya que al establecer una comparación entre el lenguaje empleado por la voz protagonista, correspondiente a Marito, y el lenguaje de las radionovelas de Pedro Camacho, encontramos que en ambos aparecen innumerables clichés, lo que los iguala en este sentido y a la vez indica la presencia de paraliteratura en Marito. Así como en este personaje existen rasgos de este arte de baja escoria, en Pedro Camacho existe una literatura asociada a la frustración de expectativas gatilladas por un desorden en la forma y en el contenido de las historias radionovelescas, las cuales se originan producto del deterioro mental que sufre el personaje a causa del exceso de un trabajo consistente en escribir libretos para posteriormente dirigirlos e interpretarlos.

"Era otro: atormentado, inseguro, frágil, y con un brillo de sudor en la frente vercosa. Se tocó las sienes: - Esto es un volcán de ideas, por supuesto - afirmó-. Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezclo, se mezclan. Cuando me doy cuenta es tarde. Hay que hacer malabares para volverlos a donde corresponde, para explicar sus mudanzas. Una brújula que confunde el Norte con el Sur puede ser grave, grave"⁶¹

La idea de incorporar un fichero para combatir este caos es pensada por el escritor, pero no llevada a la práctica debido, por supuesto, a que el trabajo no le da el tiempo suficiente.

La confusión de los personajes que participan en las distintas radionovelas originan la pérdida de identidad de cada uno de ellos, por

⁶⁰ VARGAS LLOSA, Op. Cit. p. 67.

⁶¹ VARGAS LLOSA, Op. Cit. p. 290.

ejemplo, en la siguiente cita extraída de la radionovela número nueve, perteneciente al capítulo dieciocho "... el Testigo de Jehová Lucho Abril Marroquín"⁶², la confusión está en que realmente el Testigo de Jehová se llama Gumercindo Tello y Lucho Abril Marroquín es el nombre del joven propagandista médico, protagonistas de la tercera y cuarta radionovela, respectivamente. En la novena radionovela, también se encuentra el párroco Gumercindo Lituma, una confusión entre el nombre del Testigo de Jehová, como se acaba de ver, y el sargento Lituma, protagonista de la segunda radionovela. En conclusión, con este caos los personajes pierden su ser al conformar un tercero, dejando de ser ellos mismos.

Ante tal situación los oyentes deciden protestar incesantemente y para ello, llaman por vía telefónica a la Radio, lugar en donde técnicos y actores se turnan para contestar con el fin de evitar que los Genaros despidan a Pedro Camacho. La agobiante situación se la cuentan a Marito con el fin de que le pida a los jefes vacaciones para el boliviano, porque el hecho de que Hipólito Lituma, sea primero el nombre de un sargento, luego el nombre de un juez, que siempre se ha llamado Pedro Barrera y Zaldívar y posteriormente un cazarratones, que siempre se ha llamado Federico Téllez Unzátegui, lo atribuyen al cansancio de Camacho.

El deterioro mental del escritor, por lo tanto, crea historias llenas de errores y para evitarlos el personaje opta por incorporar suicidios, homicidios, terremotos e incendios, con el objetivo de matar a todos sus personajes para así, de esta manera, comenzar sus historias desde cero:

"Así murió, el cráneo reventado contra las baldosas, el psicólogo de Lima, Lucho Abril Marroquín... Pero fue el derrumbe de los techos carmelitas lo que produjo el mayor número de muertos en el mínimo tiempo. Así murió, entre otros, la madre Lucía Acémila..."⁶³

⁶² VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 398.

⁶³ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 400.

Finalmente, este caos gobernado por la locura provocará la salida de Pedro Camacho debido a que ya no creará lo que la masa espera, confirmando que "Las multitudes son de alguna manera como la esfinge de la antigua fábula: es necesario llegar a la solución de los problemas ofrecidos por su psicología o resignarnos a ser devorados por ella".⁶⁴

Hasta el momento hemos entregado un conjunto de rasgos presentes en *La tía Julia y el escribidor* para llegar a una conclusión final, pero antes de realizar esta tarea conviene reflexionar sobre algunas ideas que se desprenden de nuestro análisis y que giran en torno a la escritura desarrollada por los personajes Marito y Pedro Camacho, complementándolas principalmente con los estudios realizados por José Miguel Oviedo.

Como se puede apreciar, en esta novela tenemos a un Marito Varguitas interesado por la fabricación de cuentos. Este motivo es el que nos permite establecer una relación con Vargas Llosa. Opinión similar tiene Oviedo, "La imagen de Camacho se opone a y contrasta con otra: la que Vargas Llosa ofrece de sí mismo, como escritor adolescente"⁶⁵.

Para el novelista, la creación literaria se debe realizar en una serie de pasos que en su conjunto conforman un método, el cual no podemos describir si antes no se define qué son sus demonios o fantasmas. Según el propio Vargas Llosa, cuando escribe está recuperando las experiencias que más lo han marcado en su vida, evitando de esta manera que desaparezcan, y a la vez "está tratando de librarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él"⁶⁶. Estas torturas son las obsesiones y angustias que lo afligen, lo que en un lenguaje figurado ha denominado como sus demonios.

⁶⁴ HUYSEN, Andreas. Op. Cit. p. 104.

⁶⁵ OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Editorial Seix Barral. 1982. p. 301.

⁶⁶ VARGAS LLOSA, Mario En: OVIEDO, José Miguel Op. Cit. pp. 64- 65.

De esta forma, el método vargaslloseano, cuyo fin es concebir un arte elevado, comienza por la propia experiencia, la cual puede ser personal, leída, escuchada, soñada, etc. El segundo paso consiste en trabajar con esos recuerdos y sus tormentos para "darles vida, un poco para liberarse de ellos (los llama "sus demonios"), un poco para ir conociéndolos mejor y, a la vez, doblegarlos"⁶⁷. Luego, en el tercer paso, crea un esquema inicial, posteriormente escribe "lo que llamo *magma*, un borrador de dimensiones enciclopédicas en que digo todo, apunto todo"⁶⁸ para finalmente, una vez que ya sabe para donde se dirige, comenzar a estructurar y redactar la novela, "aquí se vislumbra el rigor, la estructura, la armónica totalidad final. La forma se va imponiendo sobre la materia bruta."⁶⁹.

Si comparamos esta concepción sobre la creación literaria con la labor desarrollada por Pedro Camacho, nos encontramos con que el escritor omite el último paso debido a que no somete a una lógica interna sus historias. Al respecto, Marito le dice al escritor "que verlo trabajar me recordaba la teoría de los surrealistas franceses sobre la escritura automática, aquella que mana directamente del subconsciente, esquivando las censuras de la razón"⁷⁰. De esta forma, podemos señalar que en las radionovelas camachianas se presenta el surrealismo, "un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral,"⁷¹ contaminado por ciertos rasgos paraliterarios como la proliferación excesiva de clichés que "corresponden a metáforas a través de las cuales se pretende introducir

⁶⁷ OVIEDO, José Miguel. Op. Cit. p. 76.

⁶⁸ BENDEZÚ, Francisco. En "El escritor debe trabajar como un peón" (reportaje) En OVIEDO, José Miguel. Op. Cit. p. 76. (Al respecto cabe destacar que "El magma de la ciudad y los perros alcanzó unas 1500 páginas; el de La casa verde, unas 4.000").

⁶⁹ BENDEZÚ, Francisco. Op. Cit. p. 77.

⁷⁰ VARGAS LLOSA, Mario. Op. Cit. p. 158.

⁷¹ BRETON, André. *Primer Manifiesto Surrealista*. En www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,Andre-PrimerManifiestoSurrealista.pdf. p. 13.

plenitud y claridad en el mundo configurado; ello precisamente cuando dicho mundo se torna más y más caótico⁷² y el típico suspense final, en donde el desorden terminará imponiéndose. Entonces, se puede afirmar que ellas están destinadas al fracaso, porque si bien es cierto que Pedro Camacho escribe arduamente todos los días, el último paso del método vargaslloseano, como ya se mencionó, no se lleva a cabo. No obstante, a nuestro entender, así como en *Marito* se encuentran presentes rasgos paraliterarios, en Pedro Camacho existe literatura, pues si consideramos que en la paraliteratura se satisfacen las expectativas del espectador, en la literatura, en base a este juego de oposiciones que hemos ido estableciendo, sucederá todo lo contrario, vale decir, se frustrarán las expectativas de los auditores virtuales por medio de las confusiones de las historias, causándoles problemas que los alejarán de las experiencias comunes ofrecidas por la típica cultura de masas. Por consiguiente, según nuestra interpretación, Pedro Camacho produce una literatura que se origina con lo que, tanto Solotorevsky⁷³ como Oviedo⁷⁴, han denominado como parodia de la intertextualidad y que para nosotros es uno de los rasgos más atractivos de *La tía Julia y el escritor*.

CONCLUSIÓN

El desarrollo de nuestro estudio ha logrado articular una serie de ideas que giran en torno a lo que parte de la crítica literaria ha denominado como paraliteratura o cultura de masas:

En *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa se establece una asociación entre la cultura de masas y la mujer. Esta relación se fundamenta

⁷² SOLOTOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p. 132.

⁷³ Cfr. SOLOTOREVSKY, Myrna. Op. Cit. p.129.

⁷⁴ Cfr. OVIEDO, José Miguel. Op. Cit. p. 295.

a partir de una interpretación modernista caracterizada por ser machista y misógina, ya que está basada en la activa relación que, a lo largo de la historia, el hombre ha establecido con las diversas formas culturales, en las cuales la participación femenina se ha visto relegada y, por tal motivo, despreciada.

En cuanto a la relación literatura-paraliteratura se puede precisar que en esta novela existe una contaminación que indica la presencia de rasgos paraliterarios en la literatura y de rasgos literarios en la paraliteratura. Esta última se hace patente en las radionovelas camachianas, ya que en ellas confluyen rasgos paraliterarios, surrealistas y además, el último paso del método vargaslloseano, (vale decir, el sometimiento de los demonios a una organización lógica, a las ataduras de la razón), destinado a conseguir una literatura consagrada, no se lleva a cabo en su totalidad. Esta característica, por lo tanto, indica que el escritor boliviano, en la última fase de su enfermedad, no realiza un automatismo psíquico desenfrenado, pues su desorden mental se estructura según ciertas formas propias de esta subliteratura como lo son los clichés, el suspense final y las redundancias.

Esta contaminación causa la protesta de una masa de receptores acostumbrados a recibir lo que siempre han deseado, que son las típicas historias maniqueístas y providencialistas, lo que nos permite afirmar que en las radionovelas el lector no se consuela, todo lo contrario, sus expectativas, producto del deterioro mental que sufre Pedro Camacho, se frustran constantemente, originando una decodificación activa y crítica propia de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

1. BRETON, André. Primer Manifiesto Surrealista. En [www.edu.mec.gub.uy/bibliotecadigital/libros/B/Breton,Andre-Primer Manifiesto Surrealista](http://www.edu.mec.gub.uy/bibliotecadigital/libros/B/Breton,Andre-Primer_Manifiesto_Surrealista).
2. DARIO, Rubén. *Azul*. Editorial Espesa Calpe. Madrid. 2003.
3. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Editorial Lumen. Barcelona. 1995.

4. ECO, Umberto. *El Superhombre de masas*. Editorial Lumen. Barcelona. 1995.
5. FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (resúmenes, análisis y biografía Jaime Hagel Echenique) Madrid. EDAF. 1969.
6. GARCIA, Eladio. Algunos enclaves del 98 en la novela de Gironella. En: *Hora Actual de la novela hispánica*. Ediciones universitarias de Valparaíso de la Universidad de Valparaíso. 1994.
7. HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2002.
8. JAUSS, Hans Robert. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". En *CUADERNOS DE LITERATURA Nº 1*. 1993.
9. ORTEGA Y GASSET, José. *La Rebelión de las masas*. Editorial Andrés Bello. 1989.
10. OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Editorial Seix Barral. 1982.
11. PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. pp. 21-22. Editorial ALLCA XX. 2002.
12. SOLOTOREVSKY, Myrna. *Literatura y paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Editorial Hispamérica. 1988.
13. VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Editorial Seix Barral. 1988.