

01057



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA RADIONOVELA EN CUATRO NOVELAS LATINOAMERICANAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

ZENAIDA CUENCA FIGUEROA



FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIRECTOR DE TESIS: **DR. FERNANDO CURIEL**



MÉXICO, D. F., DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para,
Mi hijo Sebastian,
Mis padres Alejandra y Emigdio,
Mis hermanos Rosario y César.

Agradecimientos

Al Dr. Fernando Curiel por su paciencia y apoyo a lo largo de esta tarea.

A la Mtra. Valquiria Wey y a mis compañeros del seminario por su ayuda, consejos y sugerencias.

A mis sinodales, Dr. Ignacio Díaz Ruiz, Dra. Nair Anaya Ferreira y Mtro. Agustín Romeo Tello Garrido por sus pertinentes observaciones a esta tesis.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que me otorgó durante tres semestres.

A Cuauhtémoc Saavedra Méndez por su presencia siempre oportuna.

Contenido

Introducción.....pág. 5

Capítulo I: João Guimarães Rosa y “la novela de la radio”

1.1. La radionovela origen de la diégesis en <i>Danlалalán</i>	29
1.2 La oralidad de la novela y el poder en <i>Danlалalán</i>	39
1.3 El goce colectivo y personal que provoca la radionovela en <i>Danlалalán</i>	45
1.4 La oralidad de la radionovela como pervivencia, como una voluntad de existencia en <i>Danlалalán</i>	50

Capítulo II. La oralidad electrónica en *Tres tristes tigres*

2.1. La radiodifusión en Cuba	55
2.2 La radionovela –oralidad electrónica- en la vida cotidiana de la Habana	58
2.3 La recepción oral electrónica en grupos	63
2.4 Los participantes de la oralidad electrónica en <i>Tres tristes tigres</i>	65
2.5 Oralidad electrónica en la escritura de <i>Tres tristes tigres</i>	71

Capítulo III: *Boquitas pintadas*: El melodrama en la ficción radiofónica y literaria.

3.1 La radionovela y el folletín: hermanos en la ficción	76
3.2 Los sentimientos y la radionovela en <i>Boquitas pintadas</i>	85
3.3 Enajenándose en la fantasía y la realidad de las historias de la radio en <i>Boquitas...</i>	90
3.4 Radionovela: fantasía-realidad en <i>Boquitas pintadas</i>	96
3.5 Voces de radionovela en <i>Boquitas pintadas</i>	100

Capítulo IV: Schahrazada es ahora Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*

4.1 La técnica de las cajas chinas en <i>La tía Julia...</i>	104
4.2 La parodia del escritor y la literatura en <i>La tía Julia...</i>	108
4.3 El melodrama en <i>La tía Julia...</i>	114
4.4 Lo escatológico-tremendista en <i>La tía Julia...</i>	116
4.5 A manera de epílogo: Pedro Camacho vs. Francisco Urquiza	120

Conclusiones 127

Bibliografía 131

INTRODUCCION

Esta tesis se enfocará en el estudio del encuentro no fortuito entre dos géneros: la novela y la radionovela. Literario uno, otro radiofónico; sin embargo unidos en obras centrales de la literatura latinoamericana. Una interesante convivencia de dos textos distintos por sus momentos de nacimiento y desarrollo pero que se comprenden y utilizan en estas ficciones escritas.

El camino de la novela latinoamericana es más largo que el del género radiofónico que ahora nos ocupa. Desde José Joaquín Fernández de Lizardi hasta nuestros días, la narrativa en el continente ha descrito, criticado, denunciado y experimentado con la realidad, evidenciando, sin lugar a dudas, que la literatura es un medio para conocer a los habitantes de esta región. Dada la abundancia de la producción novelística, no se pretende ahora una revisión exhaustiva de la misma, sólo se proporcionarán algunos datos de novelas importantes antes de la llegada del *boom*, período al cual corresponden las obras que forman el cuerpo de esta investigación.

A finales del siglo XIX, en la narrativa del brasileño Joaquim María Machado de Assis, especialmente en sus *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881), se vislumbró un futuro promisorio para el género. Ya en el siglo XX, alrededor de la segunda década, aparecen obras muy importantes: *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, entre otras.

Es también por este tiempo que comienza escucharse sobre el *Ulises* de James Joyce, las novelas de Marcel Proust, las obras de Virginia Woolf, de Thomas Mann, Hermann Hesse, y de escritores norteamericanos como John Dos Passos y William Faulkner. Los dos últimos ejercerán marcada influencia en algunos novelistas del siglo XX. Llega también con fuerza el surrealismo: “el surrealismo, de modo especial, señala las posibilidades de la exploración onírica, el espacio interior-desprovisto de fronteras-, lo irracional, las pesadillas, las visiones tremendas y grotescas [...]”¹

En la década de los cuarenta la novela latinoamericana ha madurado a tal grado que encontramos textos como: *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría que para Emir Rodríguez Monegal podría anunciar el cierre del ciclo de la novela de la tierra y de denuncia social, dando paso a textos de la talla de *Tierra de nadie* (1941) del uruguayo Juan Carlos Onetti, escritura que el mismo Rodríguez Monegal considera: “Imperfecta, dura, violenta, agria, *Tierra de nadie* anunciaba en 1941 la novela latinoamericana del porvenir. Es decir la novela de hoy”.² Es también en la década de los cuarenta cuando salen a la luz otros textos importantísimos. La primera novela de la brasileña Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje* (1944), así como *Al filo del agua* (1947) del mexicano Agustín Yáñez. Con estos antecedentes el género en Latinoamérica llega a esa especie de explosión narrativa en los años sesentas y setentas del pasado siglo.

¹ Juan Loveluck, *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, España, Taurus, 1976, pág. 13.

² Emir Rodríguez Monengal, “La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes: La temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad”, en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, Compilación de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1973, pág.28.

Al *boom* es difícil definirlo. La lista de sus integrantes es grande y reúne escritores de edades distintas o cuyas obras no nacieron dentro del contexto del movimiento literario pero sí son leídas en este tiempo. Para José Donoso³ el *grattin*, el *cogollito* del *boom* lo representan Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. La lista se enriquece con escritores de generaciones anteriores, cuyas obras son ampliamente conocidas en estas fechas: Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges. Con afán inclusivo colocaríamos a João Guimarães Rosa, quien si bien es cierto escribe sus novelas más destacadas en la década de los cincuenta, es en 1967 cuando se traduce al español *Gran Sertón: Veredas* (1956), justo dos años antes de la muerte del brasileño. Estos creadores literarios mayores en edad y de grandes cualidades literarias escriben sus obras unos cuantos años antes de este auge de la novela. De los narradores más jóvenes de este movimiento literario se puede incluir a Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Severo Sarduy, José Emilio Pacheco y Gustavo Sainz.

Los escritores pertenecientes a lo que también se ha llamado la nueva novela latinoamericana, destacan por el énfasis puesto en la forma literaria, sin que esto implique dejar totalmente de lado los temas. La forma para ellos cobró una importancia enorme. Son grandes maestros del lenguaje o de los lenguajes. Lograron, mediante la exploración y experimentación, crear universos verbales que se le imponen al lector. Por eso Carlos Fuentes expresaba de la novela latinoamericana de ese tiempo:

³ José Donoso, *Historia personal del "boom"*, Santiago de Chile, Aguilar chilena de ediciones, 1998, pág. 128.

No hay una sola novela importante de los sesenta que no realice ese doble tránsito: primero, aprehender una estructura verbal previa; enseguida, liberarla sólo para crear un nuevo orden del lenguaje: personajes-novela, idénticos a la materia que les precede y a la forma que les sucede, transformando aquélla. Pero esta nueva forma del lenguaje se convierte, inmediatamente, en la nueva materia del lenguaje.⁴

Mientras que para Emir Rodríguez Monegal la novela “usa a la palabra no para decir algo en particular, sino para transformar la realidad lingüística narrativa misma”⁵. Importa lo que dice la novela, y sobre todo las maneras como lo dice. Una experiencia formal importante es el uso de otros lenguajes en el texto novelesco, la jerga urbana, el argot juvenil y los géneros populares como la radionovela o el tango.

En esta “representación verbal de la realidad”⁶ que es la novela para Mario Vargas Llosa, pueden ser utilizados distintos géneros literarios, por eso, el peruano la llama “el género invasor, el más imperialista de los géneros, porque utiliza a los otros géneros para sus fines y los integra dentro de una síntesis superior”.⁷ Este afán de utilizar variados géneros literarios es uno de los motivos que tiene la novela para apropiarse las narraciones radiofónicas como núcleo de desarrollos literarios interesantísimos.

El eminente crítico literario Mijail Bajtin confirma la actitud acaparadora de la novela: “En el mundo moderno la novela es el lugar privilegiado donde se reúnen los lenguajes plurales, donde yo y los otros nos encontramos y proponemos una historia

⁴ Carlos Fuentes, “Muerte y resurrección de la novela”, en Aurora Ocampo, *Crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1973, pág. 200.

⁵ Emir Rodríguez Monegal, “Los nuevos novelistas”, en Aurora Ocampo, *op. cit.*, pág. 107.

⁶ Mario Vargas Llosa, *La novela*. Argentina, América Nueva, 1974, pág. 10.

⁷ *ibid.*, pág. 9.

inacabada [...] la novela más que género, los usa a todos a fin de colocar tanto al autor como al lector dentro de una era de lenguajes competitivos en conflicto”.⁸

Por su parte, la radionovela en Latinoamérica nació en el siglo XX con el desarrollo de la radiodifusión. Es el género narrativo de la radio para un receptor-escucha que no es un lector, no pertenece al mundo de la erudición literaria, pero recrea la fantasía en su imaginación, legitimando lo escuchado. Las décadas de mayor alcance de estas historias de radio en el continente son los cuarenta y cincuenta del siglo XX. Es, como la llama Guimarães Rosa, la “novela de la radio”⁹. El escritor se refiere al género comercial, que antaño sensibilizó y causó placer a los radioescuchas y que a través del aire llegaba a los lugares más lejanos del continente.

La radionovela es un relato dramatizado que se difunde en capítulos. Sus temáticas, motivos y personajes son herederos del folletín: mujer engañada, madre soltera, usurpación de fortunas, hijos perdidos que luego se reencuentran, el fingimiento para engañar, las diferencias sociales, etc. Sus personajes se mueven en los extremos de lo bueno y lo malo, ricos y pobres, lo justo y lo injusto, apelando a lo intuitivo y sensorial de oyentes. Todos los argumentos se abordan desde el melodrama para provocar emoción y lágrimas. Por tal motivo escritoras de géneros industriales como Delia Fiallo consideran

⁸ MijailBajtin, en Carlos Fuentes, *Valiente Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, págs 36 y 37.

⁹ Así nombra Guimarães Rosa a la radionovela en el texto que trabajaremos, el cual se titula: *Danlalan*.

que “la emoción es el común denominador del género humano: la envidia, el odio, el amor, el miedo, los celos, son universales.”¹⁰

Para Mario Kaplún este género radial es “una novela en muchos capítulos con una trama continuada. Exige del radioescucha constancia para seguir el argumento [...] la historia puede ser real o imaginaria, pero en uno u otro caso el objeto es que el oyente se involucre en ella y que se identifique con la pieza dramática y con los personajes que la viven”.¹¹ Por eso era muy adecuada la entrada de la barra de radionovelas que utilizaba la radiodifusora cubana CMQ en la década de 1940: “Ábrense las páginas sonoras de la novela del aire, para hacer vivir a ustedes la ilusión y la emoción de un nuevo capítulo de [...]”¹² Y venía el título que bien pudo ser: *El collar de lágrimas, Frente a la vida, Nobleza baturra, Ayúdame a vivir, Mujeres indefensas, El placer de sufrir*, etc. En el ánimo que el público se incluyera en las historias de la novela de la radio, se escribían textos con relatos lineales en los cuales toda la trama fuera fácilmente reconocida, de tal manera que el receptor se convirtiera en cómplice del autor. Él o ella que escuchan lo saben todo, pero no pueden hacer nada para ayudar a sus héroes y se desesperan, viven pues la radionovela. Al final todo se arregla, se hace justicia, los malos pagan sus pecados y los buenos son recompensados. Ahí está el gran éxito del género, sólo en esas historias las personas, sobre todo del medio rural, se sentían vengadas de las injusticias sociales que en la realidad padecían.

¹⁰ Aleida Durán, “Delia Fiallo, la Reina de la Telenovela”, tomado de Internet el 15 de septiembre de 2003.

¹¹ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, CIESPAL, Quito, Ecuador, 1978, págs. 147-149.

¹² “Desde Cuba: Al fin habló don Rafael del Junco” en Internet por el grupo de noticias:soc.culture.cuba.1997/09/14. Fecha de consulta 17 de septiembre 2003.

En el arreglo de cuentas con los malos jugaba un papel importante la Providencia; este elemento es una herencia que el melodrama clásico del siglo XIX dejó a la radionovela, pues en aquél:

El héroe (o la heroína) suele seguir un itinerario sembrado de emboscadas que lo irán perfeccionando y haciéndolo más grato a los ojos de la divinidad. Pero son su voluntad y la de la Providencia las que intervienen, y ambas se conjugan en la última escena del último acto para derrotar al mal y expulsarlo del círculo de los bien aventurados.¹³

En las historias radiofónicas la Providencia también puede representar al azar o a Dios, quien finalmente arregla los problemas. De acuerdo con la visión bipolar de los personajes de radionovela, los buenos siempre confiarán en la ayuda que llegará. Por tal motivo muestran abnegación ante el sufrimiento, cumplimiento del deber, generosidad, devoción, humanidad, etc. Se cree que la Providencia estará con quien sepa ayudar y aguantar las fatalidades que le sucedan en la historia, por eso en la radionovela *Ángel demonio y mártir* transmitida en los setenta por la radiodifusora mexicana XEW, la heroína -el ángel- tuvo que soportar las traiciones de su hermanastra -el demonio- así se convertía en mártir. En el capítulo final, el demonio tuvo un accidente automovilístico, cayó al fondo de un barranco y quedó desmembrada. Así arregló la Providencia que el ángel se quedara con su marido a quien no logró arrebatarse el demonio a pesar de las perversidades planeadas. Este ayudante externo a la historia-pero siempre presente-, incita a una práctica de tolerancia en la vida religiosa y también trata de rehabilitar a la familia. De acuerdo con esta visión, no hay mayor felicidad que un padre esté con su familia y que la misma sea propietaria de un número elevado de virtudes.

¹³ Jean-Marie Thomasseau, *El melodrama*, México, Fondo de Cultura Económica. 1989, pág. 37.

El elemento providencial marca una tajante diferencia entre la radionovela y la novela puesto que en la primera tiene un papel importante, mientras que en la novela se trata de construir tramas problematizadoras. Por eso es por demás interesante esta unión-utilización creativa entre los dos géneros, ya que finalmente lo que comparten es el hecho de cumplir el deseo universal que tiene el ser humano de la fantasía.

Sin embargo, según palabras del escritor cubano Alejo Carpentier, se puede considerar que una de las simpatías que se dan entre el género industrial popular y el género literario erudito, es el uso del melodrama. De acuerdo con Carpentier el elemento melodramático ha sido utilizado por los escritores latinoamericanos, porque en tanto que su tarea es la elaboración de realidades paralelas, no se pueden sustraer a lo que pasaba, y aún pasa con mayor intensidad, en el continente:

Asistimos hoy, en efecto, a una suerte de institucionalización de la tortura, del secuestro nocturno, de la desaparición misteriosa, del asesinato espectacular cuyos autores nunca son identificados[...] se han visto, en estos últimos años, sucesos tan insólitos y rocambolescos como el robo del féretro de Charles Chaplin [...] mutilaciones parciales de grandes industriales para acelerar la entrega de una suma de dinero, secuestros de políticos en plena calle, a la luz de mediodía, robos de bancos realizados por verdaderos equipos tecnificados[...] sin que evoquemos aquí el increíble suceso del suicidio colectivo de Guyana, acerca del cual mucho queda por saber todavía.¹⁴

Carpentier señala también que no hay que tenerle miedo al melodrama, sino buscar la manera de cómo incorporarlo en el modo de tratar los temas. Para él, *Madame Bovary* (1856) es un auténtico melodrama, Dostoyevski es todo melodrama, *El Doctor Faustus* (1947) de Thomas Mann también lo es. Considera que Ernesto Sábato y Juan Carlos

¹⁴ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, pág. 25.

Onetti no rehusaron el lacrimógeno elemento y creo que tampoco Guimarães Rosa, porque en *Gran Sertón: Veredas* (1956) lo utiliza. Desde este punto de vista, el melodrama en cierta medida acerca a estos géneros que ahora nos interesan.

La radionovela, género industrial y popular, tuvo el poder de unificar gustos y maneras de pensar en Latinoamérica. Primero en las grandes ciudades y después en los pueblos rurales, las familias se reunían para escuchar juntos las historias de la radio, sobre todo cuando era difícil por cuestiones económicas tener un radio propio. Considero que el fenómeno de la comunicación se vuelve significativo para la literatura latinoamericana cuando escritores como: João Guimarães Rosa, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa, quienes producen las obras: *Danlulalán* (1956), *Tres tristes tigres* (1966), *Boquitas pintadas* (1969), *La tía Julia y el escribidor* (1977), deciden incorporar la radionovela a sus propuestas literarias. Así, un género popular-industrial con algunas similitudes y marcadas diferencias con el género novela se muestra apetitoso para la literatura por su destacada participación en la conformación del imaginario latinoamericano de determinada época.

Por otra parte, se sabe que la relación entre radio y literatura surge desde los inicios del medio electrónico, así lo plantea Lidia Camacho en su texto *La imagen radiofónica*:

Una manera como la radio puede ser concebida y practicada en forma artística es a través de su vinculación con la literatura. Desde su nacimiento la radio ha transmitido obras literarias, sean cuentos, poesía o teatro. La relación de éste, por ejemplo con el medio radiofónico data de los años veinte; es decir, casi desde sus orígenes. Las primeras transmisiones radiofónicas de obras dramáticas fueron de

las obras de teatro de Broadway, hecho que años después daría origen al radioteatro y la radionovela.¹⁵

La radionovela comercial fue punta de lanza de la radiodifusión en las décadas cuarenta y cincuenta del siglo XX en los países donde el medio se desarrolló intensa y rápidamente: Cuba, México, Brasil y Argentina. Aunque en las zonas rurales el éxito se prolongó hasta los sesenta y setenta. Por ejemplo, en México la XEW, la *voz de la América Latina*, a finales de los sesenta mantenía horarios que sumaban nueve horas diarias de estas historias.¹⁶ Mientras que en Cuba en los años cuarenta entre las dos radiodifusoras más importantes: la CMQ y la RHC, transmitían diariamente 32 radionovelas: “Los mismos temas a las mismas horas, en las dos cadenas más importantes [...] lo radionovelistico es un mal que abarca programas de diversas características.”¹⁷ En lo que se refiere a la producción, en México en la época de florecimiento del género se produjeron cerca de mil.¹⁸ De las producciones cubanas en Argentina consideraban que: “Puede decirse que ustedes [los cubanos] hacen verdaderos milagros en la radiotelefonía. Cuentan con magníficos transmisores, organizaciones perfectas y abundante material humano plenamente capacitado que, contra todos los obstáculos e inconvenientes, brinda

¹⁵ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, México, Mc.GRAW-HILL, 2000, pág. 1-2

¹⁶ José Luis Gutiérrez Espíndola “La radionovela comercial: ¿Un género en decadencia?”, en *Perfiles del cuadrante México*, Trillas, 2000, pág. 182.

¹⁷ Reynaldo González, *Llorar es un placer*, La Habana, Letras cubanas, 1988, pág. 140-143.

¹⁸ Conteo realizado de los siguientes textos que abarcan la mayoría de las radiodifusoras mexicanas: Tesis de Verónica Arzate Camacho. *La radionovela un género rescatable*. La tesis de Teresa Hernández García titulada *Las diferentes épocas de la radionovela en el Distrito Federal*. El texto “La radionovela comercial: ¿Un género en decadencia?” Escrito por Luis Gutiérrez Espíndola con la colaboración de María Petra Lobato Pérez, incluido en *Perfiles del cuadrante*. México, Trillas, 2000. Así como el catálogo de Radio Educación, *Audio tinta*, junio 2000.

programas que en cualquier parte son verdaderamente estelares.”¹⁹ Cuba y México fueron exportadores, de producciones radiofónicas, especialmente radionovelas.

Se creyó que con el empuje dado a la televisión en la década de los cincuenta, la radio desaparecería y con ella las historias de la radio. Sin embargo, ya mencionamos que el género en las zonas rurales se mantuvo con fuerza hasta los setenta, y en las radiodifusoras culturales siempre ha sido promovido. La radionovela se vuelve una meta de todos aquellos que hacen radio como arte. Así, Alejandro Aura quien trabajara durante varios años en Radio Educación de México, en el Congreso Internacional de la Lengua, llevado a cabo en Zacatecas en 1997 señala que “en los últimos años la radio en México ha recuperado la palabra”²⁰ y pugna por una nueva expresión del género proponiéndola como un logro del arte radiofónico.

Por lo que toca a otros países latinoamericanos también se registran intentos por recuperarla. En Panamá en 1999, la locutora Lisette Condassín produjo *Cuando la vida vuelve* de la autoría del cubano Joaquín Cuartas. Condassín expone que esta radionovela combina la intriga, el romance, las pasiones y al mismo tiempo tiene algo de conspiración política a fin de dar un toque diferente.²¹

En Perú, en diciembre de 2003, según información reciente en la Internet, la emisora Corazón FM de Lima comenzará a dar vida a micronovelas basándose en otras de

¹⁹ Reynaldo González, *op. cit.*, pág., 119.

²⁰ Alejandro Aura, “Palabras vivas, palabras muertas: la radio creativa”, ponencia presentada en el Congreso Internacional de la Lengua, llevado a cabo en Zacatecas en 1997. (Material obtenido de Internet el 20 de marzo de 2003).

²¹ Raúl Bernal, “Vuelve la radionovela a panamá”, EPASA editora, Panamá, 8 de agosto de 1999. (Material obtenido en Internet el 20 de marzo de 2003).

la década de los sesenta. Las radionovelas de Corazón FM durarán una semana y se transmitirán de lunes a viernes en capítulos de media hora.

En el Salvador, a inicios de 2003, se llevó a cabo el Festival de radionovela con nuevas adaptaciones de *Un día en la vida*, *Después de media noche* y *El cristo negro*.

En México, en la Mágica 99.1 FM dentro de su serie *Clásicos radiales*, el productor y locutor Alberto Cimino presenta nuevos relatos en episodios de media hora de lunes a jueves. Algunos de los títulos que la Mágica 99.1 FM transmitiría durante octubre de 2003 son: Estos *fantasmas* y *Filomena Maturano*, ambas de Eduardo D'Filippo, una adaptación de *Los miserables* de Víctor Hugo, *Desde toda la vida* de Alberto Cimino y *El príncipe de la noche* entre otras.

Según los datos anteriores, la radionovela ha demostrado su pervivencia en el gusto de la gente en Latinoamérica. Es una nostalgia que no nos abandona. ¿Sería posible que la literatura erudita -la novela- recurriera, otra vez, a la radionovela para plantear realidades?, es decir, en base a la visión artística que tiene Lidia Camacho de la radio y su relación con la literatura, por qué no pensar en que las novelas *Danlálalán*, *Tres tristes tigres*, *Boquitas pintadas* y *La tía Julia y el escribidor*, se conviertan en radionovelas, prolongar la relación, o jugar el juego a la inversa : llevar la escritura a la oralidad secundaria, ya que en estas novelas la oralidad, o un género que mucho tiene que ver con la oralidad, fue llevado a la escritura. Sería de suma importancia ya que creemos con José Álvarez, director de Radio Activo de la ciudad de México que:

La radionovela (actualmente) es un género desperdiciado, pues no sólo es parte de la cultura nacional sino que ofrece la posibilidad de enseñar a los jóvenes diversas cuestiones [...] es imprescindible rescatar a las radionovelas pero no desde una

perspectiva añeja, pensando en un posible público mayor de edad, sino abriendo el espectro a personas de todas las edades y situaciones económicas.²²

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que la lectura de textos escritos tiene ciertas dificultades para llegar a una gran cantidad de personas, por lo tanto, el lenguaje oral secundario, a través de la radionovela, sería una vía para dar a conocer obras literarias. Por supuesto que se necesitan recursos económicos para formar escritores para radio y una buena promoción, pero de lograr el éxito que tuvieron antaño estas historias se recuperaría con creces la inversión.

Ahora bien, no se puede perder de vista que la radionovela en sus orígenes respondió a intereses comerciales porque el medio radiofónico nació con una propuesta comercial de la autoría del ingeniero David Sarnoff, quien en 1916 envió a sus superiores de la American Marconi Company un memorandum en el cual planteaba sus ideas acerca del desarrollo del medio radiofónico:

La idea consiste en llevar música a los hogares mediante la transmisión inalámbrica [...] Al receptor podría dársele la forma de una sencilla caja de música radiotelefónica, adaptándola a varias longitudes de onda de modo que pudiera pasarse de una a otra con sólo hacer girar una perilla o apretar un botón. La caja de música radiotelefónica estaría provista de válvulas amplificadoras y un altoparlante, todos ellos prolijamente acondicionados en la misma caja.²³

Estas ideas fueron la fuente ideológica de la primera década de radiodifusión en el siglo XX. Sin embargo, pronto surgirían los estudios del alemán Rudolf Arnheim quien

²² Octavio Isaac Rojas Orduña, "El drama de la radionovela", Tomado de Internet, 5 de septiembre de 2003.

²³ Fernando Curiel, *La telaraña magnética y otros estudios radiofónicos México*, ediciones Coyoacán, 2002, Pág. 57.

vio a la radio como un medio artístico. Así lo expresó en la década de los treinta en su texto *Estética radiofónica*:

La nueva y estrecha relación entre el sonido artificial y el natural puede crear un nuevo arte sonoro, y además, aportar un ennoblecimiento de nuestra cultura sensorial [...] También es necesario precisar que lleva un enriquecimiento del vocabulario auditivo, gracias al cual el receptor nos describe el mundo [...] Pero lo más importante es que consigamos el sonido musical de los ruidos naturales para volver a aquella época en la que la palabra era sonido y el sonido era palabra.²⁴

En Latinoamérica, el mexicano Salvador Novo en la década de los veinte se interesó en la radio, veía en el sonido que viajaba por las ondas muchas posibilidades, tal como lo expresó en su texto “El radioescucha ciego voluntario”:

Fuera de las que le proporciona, muy limitadamente el tacto, y de cuya consideración prescindiremos en éstas, un ciego sólo tiene el mundo de las imágenes que le confiere su oído. Y en ellas la palabra, hecha para describir lo visible, tiene mucha menor importancia que el simple sonido, que la voz o que el ruido que la música [...] Y el radioescucha es un ciego voluntario²⁵.

Novo consideraba también que este medio es una máquina distinta y peculiar, que debería desarrollar una nueva técnica. Por su parte Alfonso Reyes en sus trabajos de los años cuarenta veía en el medio electrónico: “el porvenir de la antigua retórica, entendida al modo aristotélico como la persuasión por el lenguaje; así como vemos en el cine el porvenir de la antigua epopeya”.²⁶

En los tiempos iniciales de la radiodifusión algunos estudiosos pensaban que lo producido por las máquinas era degradante, se llegó a hablar de la degradación del arte.

²⁴ Rudolf Arnheim, *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili. 1980, pág. 28.

²⁵ Salvador Novo, “El radioescucha, ciego voluntario”, en *Toda la prosa*. México, Empresas editoriales, 1964, pág. 95.

²⁶ Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, en *Obras completas*, Tomo IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pág. 402.

Sin embargo, otra vez Alfonso Reyes, en su texto: “Las nuevas artes”, se expresará de los medios tecnológicos (cine y radio) como factores de cultura: “[...] todo aquello que conserva y transmite el tesoro de nuestras conquistas, materiales y espirituales, es factor de cultura, y la cultura es el aire que las sociedades respiran. Sin cultura no hay sociedad; sin sociedad no hay hombre”²⁷.

Por otra parte, casi al mismo tiempo que empezaban las transmisiones comerciales surgió la *otra radio*, la cultural, aquella que se preocuparía de sus posibilidades artísticas. En México desde la década de los veinte existe Radio Educación, y en la década de los treinta nació Radio UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). También fueron creadas en distintos países latinoamericanos las radiodifusoras comunitarias, que trabajan para un grupo de gente de un barrio o asociación pero que no están legalizadas y por tal razón son consideradas piratas.

De acuerdo con la visión de considerar a la radio arte, surge el planteamiento de Fernando Curiel, quien parte del radiosema como “la mínima unidad sonora dotada de sentido radial [...] la suma articulada de tales partículas hace posible el sistema de significación que emana de su Sony, su RCA, su Philco.”²⁸ Esta teoría plantea la existencia de un número de radiosemas: ruido, voz, palabra, música, efecto especial, silencio, atmósfera acústica, con las cuales de acuerdo con ciertas *convenciones* se pueden lograr infinidad de textos radiofónicos. La propuesta de Curiel está en pro de que no se

²⁷ *ibid.*, pág. 400

²⁸ Fernando Curiel, *op. cit.*, pág. 85

considere a la radio como un simple aparato transmisor, sino como “un medio para crear según sus propias leyes un mundo acústico de la realidad”, lo que él llama la especificidad del lenguaje radiofónico o radiofonicidad.²⁹

La radionovela, ejemplo de especificidad radiofónica, es lo que Curiel llama “composición radiofónica”, “una construcción, una disposición de ruidos, palabras, música, efectos especiales, etcétera. Arquitectura sonora. Arte del oído. Texto acústico.”³⁰ De los radiosemas anteriormente nombrados, tres son los mínimos en una emisión radiofónica: música, palabras y efectos especiales, mismos que formarán parte de un guión radiofónico, que para Curiel es la estructura “en el sentido menos alambicado del vocablo [...] que nos habla de las partes y arreglo de un cuerpo o un edificio. Y además de la distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio; como poema, historia, [...] Porque toda obra hertziana es, debería ser, una obra de ingenio compuesta, estructurada, según sus propias partes y orden.”³¹

Por otra parte, la relación novela-radionovela también nos pone frente a la problemática de considerar que estos géneros pertenecen a distintas tradiciones literarias. Es decir, la recuperación del género radial enraza en las relaciones que a lo largo de la tradición hispánica se han dado entre las esferas de lo culto y popular. Entonces se podría considerar que las novelas propuestas para este estudio están dentro del contexto culto, respondan a una estética de la gran tradición, forman parte de uno de los movimientos

²⁹ *ibid.*, pág. 71.

³⁰ *ibid.*, pág. 83.

³¹ *ibid.*, pág. 183.

literarios vitales en Latinoamérica, y la radionovela, en tanto que género literario industrial, responde a una estética popular apreciada por grandes audiencias. Al juntarse los dos géneros entablan un diálogo entre las dos estéticas.

Según don Ramón Menéndez Pidal lo popular es aquello “que se escribe para el pueblo, mientras que lo tradicional es lo escrito por el pueblo”³², por lo tanto la radionovela es producto popular, hay gente especializada en escribirlas, por lo que el género responde, como obra popular, a una intención de no ser original. Según Luis Díaz Viana, “Esta falta de originalidad está en la base de la estética del autor popular que, como el medieval, ignora el valor de lo original.”³³ El autor popular como autor folklórico no se interesa en “crear ningún medio nuevo”, así lo expresa Roman Jakobson en su ensayo “El folklore como forma específica de creación”.³⁴ La repetición es parte de la estética popular.

En la relación entre estas dos estéticas que pudieran parecer opuestas, es importante tomar en cuenta la propuesta de Raúl Dorra: “ver en la literatura popular el subsuelo, la dimensión elemental y fundante de la literatura culta.”³⁵ Mientras que investigadores de cultura popular como Peter Burke sostienen que, “la línea divisoria entre las culturas populares y las de las élites es borrosa y por ello, los investigadores deberían concentrarse mucho más en el estudio de las conexiones que en las diferencias

³² Ramón Menéndez Pidal, “Estudios sobre el romancero”, en *Obras completas*, Madrid, Espasa-calpe, 1973, pág. 203..

³³ Luis Díaz Viana, *Los guardianes de la tradición*, Semdoe editorial, pág. 71.

³⁴ Roman Jakobson, “El folklore como forma específica de creación”, en *Ensayos de poética*, México Fondo de cultura económica, pág. 7-22.

³⁵ Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*, México, Benemérita Universidad de Puebla y Plaza Valdez, 1997, pág. 43.

que separan a ambas.”³⁶ Desde este enfoque, entre la novela y la radionovela se tiende una de esas conexiones o vías específicas por las que un producto popular es asimilado por la literatura erudita.

Por su parte, Néstor García Canclini basándose en los estudios de filología positivista dice que “los productos del pueblo surgen tanto de la experiencia directa de las clases populares como de su contacto con el saber y el arte culto, que su existencia procede en buena parte de la absorción degradada de la cultura dominante.”³⁷ Por supuesto que no estaríamos de acuerdo con que las obras populares sean consecuencia de una degradación, más bien esos cambios son parte de la esencia de lo popular, creemos con Díaz Viana que “lo popular es como una especial manera –entre otras muchas–en que el conjunto de conocimientos que llamamos cultura, giran y se propagan.”³⁸

Tomando en cuenta lo que dice Raúl Dorra acerca de la cultura popular: “en las sociedades de Occidente la cultura popular ha sido históricamente permeada por la cultura de la escritura y, contemporáneamente, por la cultura de masas”³⁹, se puede discernir que la radionovela, es un producto popular por algunos de sus constituyentes artísticos, sin embargo también es un producto de un medio de comunicación de masas, que yo prefería llamar sólo de comunicación, y producto de una escritura. Con esa carga semiótica llega al pueblo que le ha respondido apasionadamente. Entendiendo que el pueblo, no son sólo

³⁶ Meter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, España, Alianza editorial, 1991, pág. 20

³⁷ Néstor García Canclini, , *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva imagen, 1982, Pág. 64.

³⁸ Luis Díaz Viana, *op. cit.*, pág. 47.

³⁹ Raúl Dorra, *op. cit.*, pág. 60.

las clases sociales económicamente pobres, ni las personas que viven alejadas de las grandes ciudades, el pueblo “somos todos”.⁴⁰

Por otro lado, la radionovela es un producto artístico cuya base es el sonido, por lo tanto es un texto oral, aunque en este caso se trate de lo que Walter Ong llama *oralidad secundaria*, aquella que necesita del medio electrónico para llevarse a cabo y que además remite a otro tipo de colectividad –distinta a la colectividad de la oralidad primaria- que se da a través del espacio por donde viajan las ondas. Así lo manifiesta Paul Zumthor, al mismo tiempo que menciona otras características ganadas por la oralidad en la era electrónica:

La nueva oralidad mediatizada sólo difiere de la antigua por algunas de sus modalidades [...] la invención de las máquinas de grabación y reproducción de la voz devuelve a ésta una autoridad que había perdido casi totalmente y unos derechos caídos en desuso. Comprometida con el aparato tecnológico la voz goza del beneficio de su estatuto de poder [...] los medios al fijar la voz se han liberado de limitaciones espaciales [...] la oralidad mediatizada pertenece a la cultura de masas [...] aquí hay un nuevo lazo colectivo.⁴¹

Este género radiofónico (textos estructurados en radiosemas) está permeado por la escritura. Uno de los problemas a resolver para revivirlo es la formación de escritores especializados. Estamos tratando con un texto oral que forzosamente conlleva un guión y éste consta de una parte verbal y otra técnica. Así pues, es como si en el guión se diera una dependencia en la planificación secuencial de los procesos letrados, que tienen las obras de origen verbal. Sin embargo, lo que sucede es que en toda obra radiofónica, cada una de

⁴⁰ Luis Díaz Viana, *op cit.*, pág. 71.

⁴¹ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral* España, Taurus, 1991, pág. 28.

sus partes –técnica y verbal (dramática)- están sólo tipográficamente separados. Se juntan en los significados que proponen a través de las ondas.

El estudio de la novela en relación tan especial con la radionovela considero que no se ha hecho en el círculo literario ni en el de los medios de comunicación. Por lo tanto los resultados aportarán a las dos áreas. Aunque, en el caso de *Tres tristes tigres*, Julio Matas ha considerado que además de la utilización que Guillermo Cabrera Infante hace de la radionovela, la novela misma es radionovela, llamada dentro del texto *La gran novela del aire*, en relación a la novela con ese título que se transmitía en Cuba, metaforizando de este modo la obra literaria.

Esta tesis de esencia interdisciplinaria que intenta explicar la importancia que la radionovela tuvo para que algunos miembros del *boom* la tomaran como punto de partida y desarrollo de obras escritas; se apoya en la teoría de los campos culturales de Pierre Bourdieu para quien los quehaceres de la sociedad se dividen en campos; así puede existir el campo literario, el de la filología, etc. Cada campo tiene una organización y elementos autónomos y otros no autónomos, por eso es posible “utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar a otros campos.”⁴² De acuerdo con esto, la radionovela puede estar dentro del campo de la comunicación que a su vez está dentro del campo intelectual y académico de las ciencias sociales, en este caso, en estrecha relación con el campo literario, relaciones que se

⁴² Pierre Bourdieu. “Algunas propiedades sobre los campos”, en *Sociología y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pág. 135.

objetivan en las novelas que estudiamos, y que también conllevan semejanzas y diferencias entre los dos géneros. Ahora bien, dice Bourdieu que cada campo se define por aquello que está en juego: “Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego,...”⁴³ En este caso que nos ocupa considero que el de la literatura es un campo bien definido el cual, a través de las novelas, *Danlalalán*, *Tres tristes tigres*, *Boquitas pintadas* y *La tía Julia y el escribidor*, establece relaciones por medio de la radionovela hacia el campo de la comunicación para formar un todo integrado en obras de ficción inscritas en el campo literario, pero que al relacionarse con otro campo interroga a ese campo y a sí mismo.

El *habitus* para Bourdieu es la manera en que la esfera o campo cultural a la que se pertenece determina las conductas de los agentes (individuos). Según este estudioso “La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores”.⁴⁴ Así pues, la novela y la radionovela son capitales de los campos a los cuales pertenecen, y en algún punto se unen para la producción de poder simbólico establecido en este caso en la novela latinoamericana de una época. Según el sociólogo francés las luchas en los campos culturales por un poder simbólico es en lo que se cree y se recordará en un futuro, lo que va quedando a lo largo de la historia de una sociedad.

⁴³ *ibid.*, pág. 136.

⁴⁴ *ibid.*

Por su parte, Eduardo Andión Gamboa, estudioso de la obra de Bourdieu, sostiene que “los medios masivos de comunicación forman parte del más extenso mercado de campos de producción simbólica”.⁴⁵ Por lo tanto, desde su perspectiva “la comunicación como proceso social consistirá en la actualización de una potencia simbólica de la estructuración social: esta potencialidad habrá sido acumulada, como reserva simbólica, en el proceso de su confección (en el conjunto agónico de su génesis práctica), y configura su capacidad plástica, expresada en el grado de identidad, sociabilidad y poder que le es asequible realizar como acto de comunicación puntual”.⁴⁶ La radionovela por lo tanto es parte de esta reserva simbólica, que se vuelve también reserva simbólica del campo literario al interrelacionar con uno de sus géneros.

Para Bourdieu, en las sociedades se constituyen sistemas de campos donde éstos se “distribuyen los procesos de producción y creación, transmisión y circulación, tanto de los bienes culturales como de la legitimidad cultural. Se conforman luchas intracampaes, que a veces se expresan como confrontaciones entre posturas ideológicas o concepciones de la cultura. Los subcampos también antagonizan entre sí por el beneficio de sus relaciones con el campo de poder, por el control y predominio en la esfera de la producción y reproducción del espacio social”.⁴⁷ En esta tesis se está tratando con relaciones de lucha entre los campos literario y de la comunicación. En determinado momento la balanza se

⁴⁵ Eduardo Andión, *Pierre Bourdieu y la comunicación social*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, pág. 126.

⁴⁶ *ibid.*, pág. 127.

⁴⁷ *ibid.*, pág. 129.

carga a favor del campo literario, sin que por ello deje de tener importancia el campo de la comunicación en donde surge la radionovela. Pues de acuerdo con las propuestas de Bourdieu “los fenómenos comunicativos, son efecto de significación, una acción significativa y también una herramienta de lucha simbólica”.⁴⁸

El fenómeno radionovelístico fue tan importante en Latinoamérica que en el lapso productivo en novelas denominado *boom* –no aceptado por algunos, por eso prefieren hablar de la nueva novela latinoamericana-, las cuatro novelas que ahora se estudian, construyen sus universos utilizando como uno de sus elementos a la radionovela. Cada uno de los capítulos está enfocado a exponer los distintos casos. El primero está dedicado a *Danlalan* (1956) del brasileño João Guimarães Rosa, aquí la radionovela es el detonante de la diégesis o historia que se desarrolla en el texto, así como evidencia de una escritura que absorbe a la oralidad para darla a conocer a través de demostraciones de poder y goce colectivo entre los habitantes de un pueblo del sertón brasileño. En el segundo capítulo se estudia a *Tres tristes tigres* (1966) del cubano Guillermo Cabrera Infante, texto en el cual los sonidos del lenguaje y la oralidad electrónica siempre significan. La vida cotidiana de la Habana está invadida de oralidad radiofónica, los personajes siempre llevan a cabo actividades en torno a la palabra sea ésta grabada o no. El tercer capítulo se enfoca hacia *Boquitas pintadas* (1969) del argentino Manuel Puig, escritura que funde radionovela, folletín y melodrama. La convivencia de los personajes en la ficción de Puig expresa su enajenación, que al mismo tiempo representa la enajenación de los argentinos de los años radionoveleros. En el cuarto y último capítulo

⁴⁸ *ibid.*, pág. 133.

está *La tía Julia y el escribidor* (1977) del peruano Mario Vargas Llosa, texto en el cual todo es radio. Se hace parodia de la literatura a través de la radionovela, ésta es también parodiada mediante la existencia de un escritor de radioteatros, quien a consecuencia de los excesos escriturales enloquece, parodiando de esta manera al escritor literario. Un escritor incipiente es testigo de los hechos, quien está en lucha por convertirse en un verdadero escritor que se sorprende con la evidencia de que el único escritor real que conoce de cerca es el loco Pedro Camacho.

Con este contenido se pretende demostrar que la inclusión de un género popular-industrial en las novelas eruditas es un problema literario insertado a propósito por estos cuatro escritores, porque evidencia la realidad cultural latinoamericana de una época. También deseamos averiguar los por qué de la utilización y recuperación de este género populachero despreciado por muchos, sobre todo en los años en que la producción de radionovelas casi había desaparecido, quedando su herencia cultural que hasta hoy persiste. Tendremos que enfrentar algunas de las problemáticas entre la oralidad y la escritura, en tanto que una hace uso del lenguaje radiofónico (sonido) y la otra de la escritura.

Capítulo I: João Guimarães Rosa y la “novela de la radio”

1.1. La radionovela origen de la diégesis en *Danlalalán*

João Guimarães Rosa publicó su novela *Danlalalán* por primera vez en 1956 en el volumen *Cuerpo de baile*, que se editó en dos tomos. Después *Cuerpo de baile* se dividió en cuatro volúmenes, y en el titulado *Noches del sertón* apareció *Danlalalán*. Aquí se trabajará con la traducción hecha por Valquiria Wey en la edición del Fondo de Cultura Económica de México en 2001 titulado *Campo General y otros relatos*.

Los años floridos de la radio en Latinoamérica se marcan dentro de las décadas treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX, tiempos en los que fue escrita *Danlalalán*. Sin embargo, en el medio rural de la región atendida en el relato, la popularidad de la radio se alarga tal vez un par de décadas más cuando ya la televisión era una competencia real. Guimarães Rosa no pudo sustraerse al impacto de la radio y sobre todo a su género por excelencia: la radionovela.

El género narrativo de la radio era un fenómeno extraordinario, la magia de la comunicación en esa época. De hecho existen radionovelas cuyo éxito en Brasil, el país de Guimarães Rosa, testifican la grandiosidad de estas historias en los cuarenta y cincuenta del siglo XX, así lo expone Félix B. Caignet autor de la radionovela

paradigmática: *El derecho de nacer*(1948)⁴⁹ : “Cuando llegué a Brasil, después o durante, no recuerdo bien, de la transmisión allí de *El derecho de nacer*, me encontré con que me esperaban miles de personas en el aeropuerto de Río [...] El derecho de nacer impuso marcas record de sintonía [...] La principales emisoras y cadenas radiales solicitaban desde distintos países los derechos para su transmisión”.⁵⁰

Los latinoamericanos nos hemos hermanado, en distintas situaciones a lo largo de la historia, una de ellas es la pobreza que hemos compartido y la radionovela ha sido testigo de esos momentos. Un ejemplo de las carencias latinoamericanas lo tenemos en la obra de Guimarães Rosa, a través de la radio y la radionovela: “[...] Allí, en el An, la víspera, había estado el camión de un comprador de gallinas y huevos, don Abrahancito Boristain, que llevaba un radio pequeño, de pilas y conectó un hilo en el alambre de la cerca [...]”⁵¹ Esta parte del relato narra la manera rudimentaria para tener la recepción de las ondas hertzianas para escuchar la radionovela. Esta acción es similar a aquella que en la década de los sesenta se vivía en los pueblos serranos del Estado de Guerrero, al sur de México, cuando las mujeres se juntaban alrededor del comal buscando, con el calor de la leña, recuperar la vida de las pilas de transistores y así poder escuchar la radionovela del momento: *Una flor en el pantano*. O lo que se ha documentado pasaba en el medio rural peruano: “En ciertas aldeas peruanas pulen y pintan trozos de piedras imitando la

⁴⁹ Reynaldo González, *Llorar es un placer* La Habana, Letras cubanas, 1988, pág. 157.

⁵⁰ Orlando Castellanos,, *Palabras grabadas* Cuba, ediciones unión, 1996. (Material obtenido de internet el 10 de septiembre de 2003).

⁵¹ João Guimarães Rosa. *op. cit.*, pág. 315.

apariencia de radios de transistores; los campesinos que son demasiado pobres para comprar una verdadera, llevan estas piedras consigo...”⁵²

Las empresas jaboneras, Colgate o la Procter & Gamble, fueron las productoras de las radionovelas más famosas en la época de oro del género. Esto lo confirma Alejandro Aura, quien fuera productor de radionovelas para Radio Educación y otras emisoras de México, cuando habla del potencial que tenía la XEW, la *voz de la América Latina*:

...Tenía una enorme potencia de emisión y no había restricción para la zona, así que donde había un aparato hasta allá legaba la señal; así que muy pronto todo el país y todos los países cercanos del área, todos se vieron hermanados en una primera realización del sueño bolivariano, (antes del Grupo de los Ocho) en un gesto fraterno, al bañarse con jabón Jardines de California.⁵³

En un contexto rural Guimarães Rosa presenta a Soropita, el personaje principal de *Danlalalán*, quien lleva escondido un singular regalo para su mujer: “Allí dentro le traía a su mujer el regalo que a ella más le gustaba: un jaboncito perfumado, jaboncito, fino color de rosa.”⁵⁴ Por mi parte recuerdo perfectamente que en la década de los sesenta en los pueblos serranos del Sur de México la gente utilizaba el jabón de marca *Jardines de California* al cual llamaban ceremoniosamente *jabón de olor*, al uso de este jabón sólo tenían acceso las personas con recursos económicos, quienes eran minoría. El jabón se utilizaba en ocasiones especiales. Igual que para el personaje de Guimarães Rosa, un *jabón de olor* era indispensable entre las parejas que iniciaban su vida. Al paso del tiempo la pareja utilizaba el jabón común para lavar la ropa.

⁵²Reynaldo González, *op. cit.*, pág. 52.

⁵³Entrevista a Alejandro Aura incluida en Alejandra Juárez Soto, Tesis, *Radionovela: comunicación significados y sentidos*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas, 1994, pág. 13.

⁵⁴João Guimarães Rosa, *op. cit.*, Pág.270.

Quizás el escritor brasileño se impresionó lo suficiente con el fenómeno radionovelístico y eligió como detonante de la diégesis o historia⁵⁵ de *Danlalalán* la radionovela:

Del poblado del An, o de los lugares cercanos, alguien debía ir con urgencia –lunes, miércoles y viernes- a escuchar la novela de la radio. La escuchaba, la memorizaba, la guardaba en las ideas y regresando al An, al día siguiente, la repetía a los demás. Lo mejor era decirle la continuación a Franquillín Mediomedio, cuenta cuentos, que floreaba y engordaba los capítulos cuanto se quisiera: después casi todos iban y los recontaban, [...] ⁵⁶

En el transcurso de ida y vuelta del An a Andrequicé, cuando Soropita va a escuchar el capítulo de la radionovela, suceden los acontecimientos.

Cuando *Soropita*, *Surupita*, o *Surrupita*,⁵⁷ el personaje principal de *Danlalalán*, regresa de escuchar la radionovela, se encuentra a su amigo Dalberto, a quien no veía desde hacía años. Lo invita a su casa aunque teme que descubra que el amor de su vida, la mujer con quien se había casado había sido meretriz, una “mujer de la vida”. Sin embargo, no puede negarle la invitación. Por lo tanto, el amigo también será partícipe de escuchar, por voz de Soropita, el capítulo correspondiente: “¿Los pichones todavía arrullaban? Una vaca extraviada mugía, desde algún lugar. Los animales pisaban en lo

⁵⁵ Según Luz Aurora Pimentel, la historia o diégesis, está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Ese universo diégetico, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares y objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles. En *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI- UNAM 1998, pág. 11

⁵⁶ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 268.

⁵⁷ Guimarães Rosa utiliza los tres nombres. Parece ser que le llama Soropita a su personaje cuando se trata de la nueva vida que inició el yagunzo regenerado al lado de Doralda, y lo llama Surupita o Surrupita al recordar o tomar en cuenta acciones que llevó a cabo cuando era un vaquero o cangaiceiro (bandolero) del sertón brasileño.

fofo del bagazo de caña y de paja de maíz. Erén, Zuz, Mora, Pedro Pablo, estaban allá, al fondo de la entrada. Venían a oír la novela.”⁵⁸

La radionovela es el elemento que hace a la historia, pues no importan las incomodidades que los hombres del An pasen por escuchar el relato en *Danlalalán*: “Había que traer luz, ya no se divisaban unos a otros...”⁵⁹ Cuando Soropita iba a escuchar el capítulo para después relatarlo, dormía en hamaca, a él no le gustaba pero el sacrificio valía la pena.

Contar la novela era un placer que a Soropita le remediaba el miedo de que su amigo distinguiera en su amada Doralda a la “Sucema”, o el otro nombre- “Dadá”-una mujer “que había tenido fama, una mujer muy buscada”, deseada por tantos, a quien un buen día Soropita sacó de una de esas casas frecuentada cuando soltero. Ahora vivía con él, se habían casado. Ahora ella era para él “un consuelo, la fuente de la serranía-que brota y canta y cae partiéndose: bella, buena y ofrecida.”⁶⁰

En el transcurso de la historia llega el momento que para Soropita relatar la radionovela es un medio de evitar que su amigo descubra a Sucema o Dadá en Doralda. El amigo no debe descubrir su secreto: “Soropita empezó a recontar el capítulo de la novela. Sin trabajos, se acordaba de las palabras, con claridad –de eso se admiraba.

⁵⁸ *ibíd.*, pág. 314.

⁵⁹ *ibíd.*, pág. 316.

⁶⁰ *ibíd.*, pág. 310.

Contaba con placer de demorarse, llenar la sala con el poder de otros altos personajes. Atrapar la atención de todos, si pudiese contarles toda la noche.⁶¹

El relato radiofónico, como elemento básico de la historia, se encuentra hasta en los rincones más íntimos de la pareja central de *Danlalalán*: Soropita y Doralda. En uno de los momentos más difíciles para ella: irse a un lugar más lejano, y ante la decisión a tomar, evocar la radionovela le da una especie de consuelo, a saber: “Mientras sea contigo, yo voy a cualquier parte y en cualquier momento y voy de verdad contenta, sin disgusto [...]

-No sé si así será. Sólo un principio de pensamientos.

-Si, mi bien. Pero, mañana temprano me vas a contar cómo sigue la novela de la radio.”⁶²

Los oyentes de Soropita, cuando cuenta el capítulo, son hombres, jefes de familia, por lo tanto se convierte en un acontecimiento por demás relevante en la vida del An:

Pasaba con frecuencia que el fingía estar cansado, para que se airearan. Así estaban cenando, venía los de la aldea a recibir el nuevo capítulo de la novela de la radio. Expertos, imaginaban cómo la historia podía avanzar de ahí en adelante, se entregaban a una conversación general.⁶³

Por otro lado, mediante la acción de narrar la radionovela, recreándola en otra historia, obtiene Soropita la solución para el principal de sus problemas, mismo que

⁶¹ *ibid.*, pág. 316.

⁶² *Ibid.*, pág. 341.

⁶³ *ibid.*, pág. 279.

constituye el nudo de la novela: la impotencia sexual: “Mal que mal, con Doralda, una vez, también le había ocurrido -felizmente fue sólo un decaimiento de salud, pasajero-; y fue trago de sufrimientos[...].”⁶⁴ Soropita se imaginaban sufriendo las consecuencias de su impotencia, cuando le vino la solución: “Meses después, el quebranto de la debilidad le quiso volver, pero no fue grave. Porque él tuvo, para salvarse, al instante, la idea de inventar y recordar las cosas imposibles, el mundo de ellas;...”⁶⁵ El gusto por contar la radionovela, el inventarle cosas, le ayudó para que Soropita se contara historias eróticas solucionando de esta manera sus problemas sexuales, es decir, el género radiofónico sirve para destrabar el nudo principal de la historia.

De acuerdo con este orden de ideas *Dandalalán* nos presenta dentro de su diégesis o historia otras historias, que estructuralmente son llamadas metadiégesis: “Si el personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia ocurrida sobre otra dimensión espacio-temporal con otros protagonistas o con los mismos, se trata de un narrador metadieético que narra una metadiégesis (o narración de segundo grado) a partir de su ubicación en la diégesis.”⁶⁶ De acuerdo con esto, en *Dandalalán* cada uno de los capítulos de la radionovela contado por Soropita constituyen una metadiégesis, y las historias que se inventa Soropita también lo son.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 283-284.

⁶⁵ *ibid.*, pág. 285.

⁶⁶ Helena Beristiáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pág. 148.

Las historias metadieéticas, los capítulos de la radionovela, son contadas tan emotivamente que los hombres del sertón, todos ellos trabajadores rudos, se sensibilizan al máximo al escucharla:

Su voz, temblaba un poco (se refiere a Soropita). La novela:[...]el padre no consentía en el casamiento, la joven y el joven padecían[...]Todos en el An no estaban de acuerdo. Efrén tenía lágrimas en los ojos. Llegaron Pedro Caracol y Wilson, el que ayudaba en el almacén [...]⁶⁷

En esta parte se puede observar que la historia narrada en la radionovela corresponde a la temática clásica del género: “Temática reiterativa en las figuras del hijo bastardo, madrastra o padrastro malvado; diferencia muy marcada en edades o condiciones sociales entre la pareja, por lo que deben renunciar a su amor [...]⁶⁸”

Por otro lado, en relación a las historias que Soropita inventa para él, se puede observar una total separación temática en relación a las radionovelas, pues las historias que Soropita se inventa son eróticas, muy distintas a los melodramas lacrimógenos de la radio. He aquí dos ejemplos:

Doralda venía montada en una mula colorada, se sentaba desnuda a orillas de las aguas de la Laguna de Laola, borracha; y a su alrededor aquellos sujetos fanfarrones, todos muertos, él, Soropita, aquellos cuerpos no los quería ver[...] y entonces él empezaba a observar a las otras con un deseo por ésta o por aquélla, en An, en Andrequicé, por las orillas de los caminos, por casi todas las que veía, las ganas de conocer cómo eran, de darles un beso, estar con cada una de éstas sólo una vez, una vez pequeña, mas con grandes ganas”.⁶⁹

⁶⁷ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 316.

⁶⁸ Alejandra Juárez Soto, *Tesis, Radionovela: comunicación, significados y sentidos*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas, 1994, pág. 151.

⁶⁹ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 344.

“No había razón para tanta incertidumbre. Cerrando los ojos como en una borrachera. Soropita se entregaba: repasaba en la cabeza cuadros morosos, lo que había estado inventando y gustando, de a poco, en aquellos viajes entre el An y el Andrequicé y el An, y que retomaba, cada vez, la confección, la trama, el final, el espesor, más verdadera que una historia muy releída y de memoria. Su secreto. Ni siquiera Doralda lo sabría; ni siquiera cuando él, cercano, invocaba aquellos pensamientos.”⁷⁰

Aunque, por otro lado, considero que *Danlalalán* también tiene sus matices melodramáticos e hiperbólicos que caracterizan a las temáticas radionovelescas: Siempre los extremos de lo malo contra lo bueno, lo feo contra lo bello, etc. Guimarães Rosa, dentro de su historia adornó a Soropita con estos matices. Por ejemplo, cuando manifiesta asco por las aguas pantanosas, pero ante el cabello de la mujer amada encontrado en la comida: “No le importaba, no le repugnaba [...] Nada de asco”. O también cuando sabemos que anteriormente tuvo una vida de vaquero y posible yagunzo (bandolero) quien se atrevía a matar sin compasión, sin miedo, mientras que en ciertas situaciones: “No podía ver sangre sin perder el color. Soropita no comía gallina, si había visto cuando la mataban. Carne de cerdo sí comía; pero, si podía, se tapaba los oídos cuando el cerdo gritaba chillando, cuando lo sangraban.” Tiene Soropita un dejo bipolar cercano con la propuesta del género radionovela, sobre todo cuando vemos que tiene la capacidad de transformarse de un momento a otro ante la posibilidad de que ser descubierto por Dalberto. Si Dalberto reconoce a Doralda de su vida de antes, “¡No podía! Lo peor, lo que no se podía era que Dalberto lo supiera. Por él mismo, por Dalberto, por él. No podía, así, en un momento, revirar todo, desbaratar aquella admiración del afecto de Dalberto [...]

⁷⁰ *ibid.*, pág. 287.

Pero, entonces [...] Entonces lo mataría. Tendría que matar a Dalberto. Lo mataba, pues. Soropita sorbió un trago de tranquilidad.”⁷¹

Así como la radionovela es el detonante de la diégesis o historia de *Danlalalán*, también es el final, la paz que necesita Soropita, después de que imaginó que el negro Iladio, empleado de Dalberto, lo había ofendido, por lo que estuvo a punto de matarlo. Y es que el negro se le mezclaba en sus historias erótico-radionovelescas. Imaginaba que Iladio había tenido amores con Doralda. De tal modo que el final de *Danlalalán* es impactante, como el final anunciado de una radionovela, con Soropita en otro mundo, el de la locura total, y el negro implorando piedad y al final la calma:

[...]El negro Iladio, belzebú, su azufre, poderoso montado en la bestia negra. Ah, negro ¡vete a tapar los calderos del infierno! Tú, negro, que acosas a las pobres mujeres, olor a mono [...]

-¡Apéate, negro, si no tienes valor! ¡Que te agarro en flagrante![...]

Él declaró. Pero el negro Iladio exclamaba, enorme, un grito de ¡perdón!- se dejó caer del animal, se arrodillaba:

-Toy muerto, toy muerto, patrón Surrupita, pero le pido que no me mate, por el vientre de Dios, ángel de Dios, no me mate [...]¡No hice nada! ¡No hice nada![...]La bendición[...]la bendición

“-¡Eres una bestia! ¡Hierba mala! Sube a tu mula y vete de aquí [...]

El negro Iladio no había hecho nada, sólo mezclarse en la mente del radionovelerotómano. En esas historias, el negro, era el amante de Doralda y eso no lo podía soportar Surrupita.

⁷¹ *ibid.*, pág. 312.

⁷² *ibid.*, pág. 351.

La calma llegó a Soropita con la certeza de que iría a traer el nuevo capítulo de la radionovela:

Tan bueno, todo, que la vida podía recomenzar, igualita desde el principio, y de allí cuantas veces quisiera. Irradiaba un azul. Soropita miraba el camino real. Volteó las riendas. Le hablaba a la gente del An:

-Amigo Leomiro, ¿hay alguien que vaya hoy al Andrequicé, para escuchar lo que falta de la novela de la radio?

-No, no hay nadie.

-Entonces yo voy. Paso por casa, almuerzo, y voy ⁷³

1.2 La oralidad de la radionovela y el poder en *Danlalalán*

João Guimarães Rosa trabajó durante muchos años, como médico, en el sertón brasileño dando consultas por las cuales recibía modestísimas pagas. Fue testigo de la fascinación que las radionovelas provocaban en los pobladores de esos agrestes lugares, alejados de las grandes ciudades, así lo expresa en el texto *Danlalalán*: “la fama de esas historias de la radio se derramaba, bajaba por la otra ala de la serranía, llegaba a las orillas del río y, boca en boca, más allá donde el San Francisco se hundía, hasta los sertones.”⁷⁴

⁷³ *ibid.*, pág. 352. Es justo el final de *Danlalalán*.

⁷⁴ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 268.

Esta cita de Guimarães Rosa nos parece de suma importancia, pues el título arriba anotado habla de la oralidad de la radionovela, aquella oralidad que Walter Ong llama secundaria que necesita de la tecnología para llevarse a efecto⁷⁵. Sin embargo cuando el autor de *Danlalalán* señala que “de boca en boca” pasan las historias de la radio se refiere a la otra oralidad, la primaria, en la que interviene sólo el ser humano. Por lo tanto, en *Danlalalán* se encuentran las dos oralidades interrelacionadas y sobre todo no podemos obviar la estrecha relación que tienen con la escritura. Porque si bien la radionovela es oral, ya que es la voz de los actores la que informa acerca de esos mundos, este género también se escribe, pero en el texto del brasileño es un narrador quien cuenta lo que pasó en la novela y de qué manera Soropita narraba los sucesos del capítulo. Existe pues trasvase de la escritura a la oralidad y de oralidad (secundaria) a la oralidad primaria y de ésta a la escritura del brasileño. Ante este fenómeno no podemos perder de vista lo que dice Raúl Dorra: “Los mensajes grabados, sonorizados, transferidos a señales luminosas o indicaciones icónicas se organizan en el interior de la escritura pues es ella la que puede interpretarlos y garantizar su eficacia social.”⁷⁶ Otros estudiosos hablan de que en estos tiempos “si bien asimétricas, las relaciones entre la oralidad y la escritura, son claramente recíprocas.”⁷⁷

Nos encontramos con una suerte de texto escrito que ha absorbido las oralidades primaria y secundaria, y que nos plantea una especie de oralidad imaginaria. Pero ese ir

⁷⁵ Walter Ong, *Oralidad y escritura*, México, Fondo de cultura económica, 2002.

⁷⁶ Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*, México, Benemérita Universidad de Puebla y Plaza y Valdez, 1997, pág. 37

⁷⁷ Martín Lienhard, “Las oralidades populares y su “rescate” escritural”, en Yvette Jiménez, *Lenguajes de la tradición popular*, México, Colegio de México, pág. 76.

“de boca en boca” de la radionovela por los sertones nos hace saber una actividad de oralidad primaria –aunque imaginaria-, aquella “cuyo destino es principio de la comunicación inmediata y en presencia, supone un tratamiento de la materia verbal, una perspectiva de la comunicación, una sintaxis, una forma de percepción, y un tipo de memoria, una manera de situarse ante el mundo.”⁷⁸

Ahora bien, en este segundo apartado lo que nos interesa es destacar la oralidad de la radionovela, pero sobre todo esa oralidad primaria que es contar la historia radionovelesca por medio de la voz de uno de los personajes de *Danlalalán* y su relación con el poder que esa actividad le confiere.

Según Walter Ong, “Los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideran que las palabras poseen un gran poder. El sonido no puede manifestarse sin intercesión del poder...todo sonido, y en especial la enunciación oral, que se origina en el interior de los organismos vivos, es dinámico.”⁷⁹

Por otro lado, y de acuerdo con Paul Zumthor: “Toda comunicación oral por ser obra de la voz, palabra de este modo proferida por quien posee o se atribuye el derecho de hacerlo, establece un acto de autoridad; acto único imposible de repetir en forma idéntica...La intención del locutor que se dirige a mí no es únicamente comunicarme una

⁷⁸ *ibíd.*, pág. 30.

⁷⁹ Ong Walter, *op. cit.* pág. 39.

información, sino conseguirlo, provocándome a reconocer esa intención y someterme a la fuerza...”⁸⁰

Así, Soropita, Surrupita o Surupita al convertirse en locutor, adquiere poder o mejor dicho reafirma su poder, pues él ya es una persona respetada, era el dueño del abarrote del An: “El único existente en la población, con bebidas, alimentos, cosas rústicas necesarias para el diario vivir del pobre.”⁸¹ El poder de Soropita se reafirma porque es él quien la mayoría de las veces va a Andrequicé a escuchar el capítulo de la radionovela para contarlo a los demás. Así cuando el personaje se vuelve locutor, tiene el poder de la palabra que atrae, podía cortarla cuando el considerara necesario: “En determinado momento provocaba un desenlace: bostezando, adormeciéndose, fatigado del viaje –decía y repetía-. Lo apoyaban con unas buenas noches y se iban sensatamente.”⁸² Los radioescuchas del An están a merced del que habla y su imaginación, porque es posible que agregase detalles de su creación personal.

A Soropita todos lo respetaban, su amigo Dalberto le dice; “ayer supe que aquí es tu sede, Surupita sólo hay uno, vaya, vaya. Me contaron que habías pasado, que regresabas hoy del Andrequicé”, “...en An, en Andrequicé, en las orillas del Espíritu Santo, todos lo respetaban...”⁸³, y cómo no iban a respetarlo, si antes de ser relator fue un temible hombre de armas, de tal modo que hay un doble poder, pero nos interesa el que

⁸⁰ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, España, Taurus, pág. 32.

⁸¹ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 278.

⁸² *ibid.*, pág. 279.

⁸³ *ibid.*, pág. 287 y 291

proporciona la oralidad de la radionovela, ese poder que tiene alcances enormes : el poder de la palabra, al que algunos le tienen miedo y no lo dejan ser. En este sentido Carlos Fuentes considera que “la palabra vertida es la palabra enemiga: la palabra que no divierte ni advierte sino que, quizás, convierte.”⁸⁴ Es la palabra por la que algunos escritores han muerto, aquella que incomoda.

Según lo expuesto por Zumthor en *Introducción a la poesía oral*, “La intención del locutor que se dirige a mí no es únicamente comunicarme una información, sino conseguirlo provocándome a reconocer esa intención y someterme a la fuerza elocutiva de su voz”.⁸⁵ De modo que Soropita busca imponerse a sus oyentes y lo logra sumando al poder económico, que ya ejerce, el poder de la palabra hablada.

Normalmente entre los receptores de las narraciones del personaje destacan: Efrén, Zuz, Mora, Pedro Pablo, Joe Aguilar, Franquílín Mediomedio y otros que en la escena final son: “los del An están allí, hombres y mujeres...”⁸⁶ Considero que llega a tanto el poder de Soropita que cae en el exceso de considerar a los oyentes, cuando van a escuchar la novela, “Gente sin esfuerzo de tiempo, ni siquiera de ambición fuerte, gente como sin sangre ni sustancia. Suciedera lo que sucediese alrededor, éstos boyaban un poco por ahí y regresaban a repegarse como un montoncito de polvo en el agua.”⁸⁷

⁸⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974, pág. 85.

⁸⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, pag. 32.

⁸⁶ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 352.

⁸⁷ *ibid.*, pág. 315.

Además al reunir principalmente a los hombres o jefes de familia, se manifiesta que el poder en este nivel narrativo-melodramático pertenece a los varones. Los oyentes de Soropita son hombres del campo, sujetos fuertes que trabajan duro y ante la historia propuesta por la radionovela se sensibilizan: “Efrén, Zuz, Mora, Pedro Pablo, estaban allá, al fondo de la entrada. Venían a oír la novela...Efrén tenía lágrimas en los ojos. Llegaron Pedro Caracol y Wilson, el que ayudaba en el almacén.”⁸⁸ De las mujeres del An sólo sabemos de Doralda, la mujer de Soropita, y Tantonía, la mujer de Joe Aguilar, quien ayuda a Doralda en los quehaceres de la casa. Pareciera como si las mujeres no compartieran el placer de escuchar la radionovela, pero recordemos que el relato “iba de boca en boca” y forzosamente tenía que llegar a todos los habitantes sin importar el sexo. En el caso de Doralda, ésta se apropia de la historia radionovelesca a través de la cercanía íntima con Soropita. Es en la recámara cuando se disponen a dormir cuando expresa: “-Sí, mi bien. Pero, mañana temprano me vas a contar cómo sigue la novela de la radio. Mañana le contaba.”⁸⁹

Era tal el poder de Soropita al contar el capítulo de la radionovela que uno de los personajes, Joe Aguilar, quien ya había escuchado el capítulo, desea escucharlo de la voz de su jefe: “Allí en el An, la víspera, había estado el camión de un comprador de gallinas y huevos, don Abranhacito Boristain, que llevaba un radio pequeño, de pilas, y conectó un hilo en el alambre de la cerca...pero quería oírla otra vez, para confirmar.”⁹⁰ Es pues el patrón quien tiene el poder de la palabra, el poder de la verdad de la radionovela para ese

⁸⁸ *ibid.*, págs. 114 y 116.

⁸⁹ *ibid.*, pág. 341.

⁹⁰ *ibid.*, pág. 315.

grupo del sertón. Sin embargo, ese poder rebasa el control de los actos del personaje. La palabra está íntimamente ligada a la imaginación y si no se tiene cuidado y se la consiente demasiado se puede correr el riesgo de enloquecer, estado al cual llegó este particular narrador.

1.3 El goce colectivo y personal que provoca la radionovela en *Danlalalán*.

La radionovela como construcción real, por así decirlo, está lejos de los habitantes del An, por lo tanto se vuelve un deseo que se satisface cuando escuchan las palabras de quien va a Andrequicé a escuchar la novela para contarla a los demás. Los personajes de *Danlalalán* experimentan goce colectivo a través de escuchar. En este sentido Zumthor considera que “socialmente, se vincula a la palabra una idea de eterno regreso: afirmación y unión, me agrada decir, y deseo que vuelva ese placer: tendencia inútilmente reprimida en nuestras sociedades.”⁹¹ Para el mismo estudioso el uso de la voz “procura un goce, una alegría de emanación que la voz aspira, sin cesar, a actualizar de nuevo en el flujo lingüístico que ella manifiesta...”⁹² Ella, la voz, puede constituir en mensaje erótico, tomar un carácter sensual más que cualquier otro sentido, éste es el que recupera y ejerce

⁹¹ Paul Zumthor, *op. cit.* Pág. 35.

⁹² *ibid.* Pág. 13.

Soropita para él y su comunidad a través de las acciones de narrar y escuchar la radionovela:

Soropita empezó a recontar el capítulo de la novela. Sin trabajos, se acordaba de las palabras con claridad- de eso se admiraba. Contaba con placer de demorarse llenar la sala con el poder de otros altos personajes. Atrapar la atención de todos, si pudiese contarles toda la noche,...Su voz temblaba un poco. La novela...el padre no consentía en el casamiento, la joven y el joven padecían...Todos en el An no estaban de acuerdo.⁹³

Para algunos psicoanalistas este goce colectivo es socioplacer que se da en grupo. Por lo tanto el placer depende de muchos, así lo expresa Lionel Tiger en el texto *La búsqueda del placer*: “El socioplacer está estrechamente ligado a la supervivencia misma...es casi tan general como el aire...casi se puede dar totalmente por sentado que las personas generalmente disfrutan de la compañía de las otras personas.”⁹⁴ Agregariamos que las personas de este pueblo sertanero gozan juntas cuando se reúnen para escuchar el capítulo del género radiofónico y ponen en práctica las propiedades de uso de la oralidad, ya que ésta: “...no funciona más que en el seno de un grupo sociocultural limitado: la necesidad de comunicación que la sobreentiende no se dirige espontáneamente a la universalidad.”⁹⁵ Es muy fácil comprobar lo limitado que es el grupo del An, o si se quiere puede tomarse el grupo del sertón que también sería limitado.

⁹³ João Guimarães Rosa, *op. cit.* Pág. 316.

⁹⁴ Lionel Tiger, *La búsqueda del placer*, España, Paidós, 1993, pág. 74.

⁹⁵ Paul Zumthor, *op. cit.* pág. 42.

El deseo de contar sobre la ausente (la radionovela), convoca un deseo de creatividad que se prolonga al artificio de la oralidad. Hay un deseo por superar a otro que también cuenta el capítulo. Por eso Soropita cuando viene en camino hacia el An sugiere: “Lo mejor era decirle la continuación a Franquílín Mediomedio, cuenta cuentos, que floreaba y engordaba los capítulos cuanto quisiera: después casi todos iban y los recontaban...”⁹⁶ Estamos ante una comunidad que es provocada hacia el placer de la narración, se goza con la idea de oír acerca de otros mundos, otras vidas entretrejidas de distintas maneras a las que se conocen en ese espacio reseco donde ellos viven.

De acuerdo con Zumthor en la oralidad existe un doble deseo, a saber: “Lo que ofrece materia para hablar, aquello en lo que la palabra se articula, es un doble deseo: el de decir y aquel en quien repercute el contenido de las palabras dichas.”⁹⁷ Es ese doble deseo hablar-escuchar, lo que provoca que: “Del poblado del An, o de los lugares cercanos, alguien debía ir con urgencia –lunes, miércoles y viernes-a escuchar la novela de la radio. La escuchaba, la memorizaba, la guardaba entre las ideas y, regresando al An, al día siguiente, la repetía a los demás.”⁹⁸ Es hartamente evidente que los habitantes de este pueblo gozaban con oír esas historias, de hecho Guimarães Rosa los llama “expertos en saber cómo podía continuar la historia.”

⁹⁶ João Guimarães Rosa, *op. cit.* pág. 268.

⁹⁷ Paul Zumthor, *op. cit.*, pág. 32.

⁹⁸ João Guimarães Rosa, *op. cit.* pág. 268.

El placer de escuchar la radionovela trae consecuencias muy complejas a Soropita. La imaginación aunada a la necesidad como *demonios*⁹⁹ desbocados lo convierten en erotómano, quien logra solucionar de esta manera sus problemas sexuales: “Un día, sin saber razones, no pudo, no podía flaqueaba desmereciéndose. La mujer le preguntó si quería tomar un trago, si estaba enfermo.”¹⁰⁰

Soropita se imaginaba sufriendo las consecuencias de su impotencia, cuando encontró la solución: “Meses después, el quebranto de la debilidad le quiso volver, pero no fue grave. Porque él tuvo, para salvarse, al instante la idea de inventar y recordar las cosas imposibles, el mundo de ellas...”¹⁰¹ Porque cuando el problema quiso volver Soropita ya estaba en el An y era asiduo relator de la radionovela, hacía uso constante de la oralidad que le desbocaba la imaginación en historias eróticas:

No había razón para tanta incertidumbre. Cerrando los ojos como en una borrachera, Soropita se entregaba: repasaba en la cabeza cuadros morosos, lo vivo que había estado inventando y gustando, de a poco, en aquellos viajes entre el An y el Andrequicé y el An, y que retomaba, cada vez, la confección, la trama, el final, el espesor, más verdadera que una historia muy releída y de memoria. Su secreto. Ni siquiera Doralda lo sabría; ni siquiera cuando él cercano, invocaba aquellos pensamientos...Pero imaginar lo que imaginaba era un trago fuerte, y ardía desde ese momento, con lo que nunca se debe hacer.¹⁰²

⁹⁹ Según Armando Pereira, en la terminología de Mario Vargas Llosa los “demonios” se refiere “a uno de los grandes componentes que constituyen la personalidad del creador: el componente irracional, inconsciente”, en *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, UNAM, 1981, pág. 21.

¹⁰⁰ João Guimarães Rosa, *op. cit.* págs. 283-284

¹⁰¹ *ibid.*, pág. 285.

¹⁰² *ibid.*, pág. 287.

Antes señalé que el placer provocado por la radionovela a nivel personal en Soropita se desbocaba. Las ansias por inventar historias lo llevan a construir una donde el negro Iladio, un hombre que trabajaba para Dalberto, se convertía en amante de Doralda. Así, el narrador cae en la trampa que la escritura ha fraguado para muchos que viven de la imaginación: la locura. Por ejemplo, el caso de Edgar Allan Poe, a quien sus brillantes historias sumadas a otras condiciones parecen haberlo conducido a la muerte. A Soropita su imaginación al mismo tiempo que hacía llevadera la vida solucionándole ciertos problemas, también lo conduce a la locura. De este modo el yagunzo completamente enloquecido está a punto de matar al supuesto burlador de su honor. En ese momento, y ante los ruegos de Iladio, el relator de radionovelas, recupera la compostura. Es precisamente el hecho de ir a escuchar el siguiente capítulo lo que lo saca del trance:

Los del An estaban allí, hombres y mujeres, veían y no entendían. Soropita llevó la mano a la silla, con el dedo dibujó una cruz en la tapa de la pistolera. De ahí miró el arma que todavía empuñaba –la que Dalberto le había regalado–, el revólver con el que, al fin no tiró... Tan bueno, todo, que la vida podía recomenzar, igualita, desde el principio, y de allí cuantas veces quisiera. Irradiaba un azul. Soropita miraba el camino real. Volteó las riendas. Le hablaba a la gente del An:

-Amigo Leomiro, ¿hay alguien que vaya hoy al Andrequicé, para escuchar lo que falta de la novela de la radio?

-No, no hay nadie.

-Entonces yo voy. Paso por casa, almuerzo, y voy.¹⁰³

Este es el final de la novela *Danlalalán*, donde la radionovela soluciona el clímax, y quizás anuncie nuevos episodios. Soropita elige el camino que lo llevará a gozar de la

¹⁰³ *ibid.*, pág. 352.

radionovela y como consecuencia obtendrá otros capítulos de historias eróticas que él se contará para gozar su sexualidad.

1.4 La oralidad de la radionovela como pervivencia, como una voluntad de existencia en *Danlalalán*.

Para Zumthor “la voz es querer-decir y voluntad de existencia”, es quizás esta voluntad de ser lo que ha logrado la pervivencia de la oralidad después de procesos culturales que amenazaban con desecharla: la imprenta y los medios electrónicos. La oralidad según Raúl Dorra es “la primera y definitiva experiencia del lenguaje”, por lo tanto se puede observar una coexistencia de lenguajes en construcciones donde la escritura pareciera tener la capacidad de absorber a otros como la oralidad. Además también creemos, siguiendo a Zumthor que “...la palabra se apoya en el instinto de conservación: conservarse es alimentarse; una pulsación relacionada con el lenguaje que repite en la articulación de la voz lo que en otra parte se anuda entre conservación y erotismo.”¹⁰⁴

De acuerdo con este orden de ideas tenemos que en *Danlalalán*, a través de la oralidad se conoce la radionovela y este conocimiento busca conservarse y ampliarse “de boca en boca” en las comunidades del sertón.

¹⁰⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, pág. 16.

Escuchar la historia de la radio en Andrequicé para contarla en el An es un acuerdo colectivo que existe en este pueblo. En el An todos vivían preocupados por saber quién relataría el nuevo capítulo, por eso al término de una de las reuniones: “Efrén preguntó quien iba mañana al Andrequicé para escuchar la radio-dijo que Franquilín Mediomedio andaba visitando a unas personas en Espíritu Santo.”¹⁰⁵

Según Zumthor: “En el seno del grupo social, la comunicación desempeña una función exteriorizadora. De forma global, permite que se oiga el discurso, grave o fútil, que una sociedad sostiene sobre ella misma con el fin de asegurar su perpetuación.”¹⁰⁶ De acuerdo con esto, el hecho de relatar la radionovela le permite Soropita exteriorizar sus miedos y exteriorizar el contenido de un relato que los conforma como pueblo, como si con cada narración de la radionovela revivieran los habitantes del An, ya que de acuerdo con Zumthor “toda oralidad nos parece más o menos una supervivencia, un resurgir de algo anterior, de un comienzo, de un origen.”¹⁰⁷ Y se puede considerar también que la oralidad, en este caso a través del capítulo de la novela de la radio, es origen, continuación y desarrollo de problemas literarios.

Nos parece que la radionovela es una forma de discurso que mantiene la unión y la identificación de los habitantes de este poblado. Por ejemplo, es muy significativo que Dalberto, personaje que no vive en An, no encuentra sentido al escuchar el capítulo

¹⁰⁵ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 317.

¹⁰⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, pág. 34.

¹⁰⁷ *ibid.*, pág. 27.

narrado por Soropita: "...Dalberto se balanceaba, lentamente, pero hacía creer que estaba también siguiendo la historia de la radio."¹⁰⁸ Dalberto no se emociona hasta las lágrimas como los escuchas del An quienes siguen atentamente el desarrollo de los acontecimientos narrados.

Raúl Dorra considera que "La identidad de cada individuo como persona humana, así como la imagen del otro como prójimo están fundadas sobre la oralidad porque es la forma básica del reconocimiento y del intercambio."¹⁰⁹ Creo que en *Danlalalán* los habitantes del An cuando más se reconocen es en el momento que toman su lugar alrededor de quien relata la radionovela. Hay un momento que sólo se identifican por el sonido de las voces, a saber: "...Había que traer luz, ya nos e divisaban unos a otros; cuando alguien reía, reía de muy lejos. El capítulo de la novela había terminado."¹¹⁰ Hay una identificación mediante el relato deseado. Por el sonido saben quienes son y qué es lo que quieren allí: saber lo que pasaba con esos seres imaginarios que llegaban a ellos por medio del sonido, esto los hacía reconocerse y saber que estaban allí porque deseaban vehementemente oír de mundos a los que ellos no podían acceder, era una manera de vivir y sentir realidades de otros seres y eso les gustaba.

Finalmente, no puedo terminar este capítulo sin señalar el nombre que la mayoría de las veces el escritor brasileño da a la radionovela, la llama: "la novela de la radio", o escribe que van a escuchar *la novela*. Como partidaria nostálgica de las radionovelas me

¹⁰⁸ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág. 316

¹⁰⁹ Raúl Dorra, *op. cit.*, pág. 35.

¹¹⁰ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, pág., 316.

resulta grato saber que un gran escritor latinoamericano guarde ese respeto con el género radiofónico que alimentó mi imaginación en la infancia. Aunque por otro lado, pudiera ser que el escritor brasileño al llamar al género radiofónico de este modo busque reafirmar el sentido de tener un texto oral dentro de la escritura. Sin embargo, creo que de cualquier modo la oralidad logró uno de sus mejores desempeños al encontrarse con la electrónica y devenir radionovela, otra cara pues de la oralidad, otra manera de pervivir, ya que estoy de acuerdo con Dorra cuando expresa:

...cuando examinamos la superficie de los textos de las canciones populares y nos percatamos de que allí se escenifica una lucha por la sobrevivencia de las antiguas formas de la comunicación oral, con razón o sin ella, nuestro deseo queda siempre de lado de la sobrevivencia. Por eso, aunque estemos persuadidos del interés científico de estos estudios, debemos también prepararnos para afrontar la idea de que nuestro motor es la nostalgia y no otra cosa.¹¹¹

Finalmente convendría preguntarnos si fue nostalgia lo que llevó a João Guimarães Rosa a concebir en *Danlálalán* la vida de un pueblo que escucha radionovelas, o es sólo artificio literario. Pueden ser las dos vías, la nostalgia puede ser un motor para desarrollos literarios y el artificio es parte de la ejecución, de tal manera que bien se pueden combinar. Ya que de acuerdo con Martín Lienhard la escritura y la oralidad en Latinoamérica no se muestran antagónicas, “La ausencia de antagonismo entre las dos, su complementaridad,

¹¹¹ Raúl Dorra, *op. cit.*, pág. 62.

muestra, sin embargo, cual podría ser, en un país –y en el subcontinente - finalmente descolonizados, la relación entre dos prácticas igualmente válidas y prometedoras.”¹¹²

¹¹² Martín, Lienhard, *La voz y su huella*, Cuba, Casa de las Américas, 1990. pág. 172.

Capítulo II: La oralidad electrónica¹¹³ en *Tres tristes tigres*.

2.1. La radiodifusión en Cuba.

Cuba fue uno de los países que iniciaron en Latinoamérica la actividad radiofónica. Cubano es el escritor de la radionovela paradigmática: *El derecho de nacer*. Según Vicente Leñero, al escuchar esta radionovela, “los radioescuchas devoran los episodios. Los radios de cantinas, billares, cafés, se transforman en panales humanos a la hora de la transmisión. Los empresarios de algunas fábricas se ven obligados a conceder permisos de media hora para que los obreros –en perfecta convivialidad con sus patrones –suspendan el trabajo y escuchen a Mamá Dolores gemir.”¹¹⁴

En la isla se comenzó a transmitir a través de las ondas hertzianas en 1918, cuando en el mundo sólo lo hacían Gran Bretaña, Francia, la Unión Soviética y Estados Unidos. En distintos países de Latinoamérica las producciones radiofónicas cubanas fueron bien recibidas. Por ejemplo, en Argentina en la década de los cuarenta las revistas hablaban de la radiodifusión cubana: “Puede decirse que ustedes [los cubanos] hacen verdaderos milagros en la radiotelefonía. Cuentan con magníficos transmisores, organizaciones perfectas y abundante material humano plenamente capacitado que, contra

¹¹³ Walter Ong dice que hay una *oralidad secundaria*, aquella que necesita del medio electrónico para existir. A mi me parece que por lo tanto podemos hablar de una oralidad electrónica, esa que graban y escuchan los personajes de *Tres tristes tigres*.

¹¹⁴ Vicente Leñero, “El derecho de llorar”, en Carlos Monsivasis, *A ustedes les consta, Antología de la crónica en México*, México, Era, pág. 274

todos los obstáculos e inconvenientes, brinda programas que en cualquier parte son verdaderamente estelares.”¹¹⁵ De hecho, existe la falsa idea que las radionovelas nacieron en la isla, pero éstas son de origen norteamericano.

La década de los cuarenta del siglo XX fue de éxito para el género radiofónico, mismo que se sostuvo durante la década de los cincuenta. Luego, en los sesenta, el gusto por escuchar radionovelas decayó en las zonas urbanas. Sin embargo, en las zonas rurales latinoamericanas el éxito se mantuvo hasta los ochenta. Creo que la novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* es heredera de esa tradición radiofónica cubana así como de otros discursos que también son de suma importancia en la conformación de la cultura de la isla: el cine y la música.

En Cuba existieron poderosas emisoras de radio. Una de ellas es la CMQ, la cual junto con la desaparecida RHC protagonizaron lo que Reynaldo González llama “la guerra del aire”¹¹⁶, misma que fue ganada en 1952 por la CMQ con Goar Mestre a la cabeza. Su rival, Amado Trinidad Velasco –el Guajiro-, tuvo que vender la RHC. Situación que lo alejó del medio radiofónico con un final trágico: un día de 1955 se suicidó colgándose de la rama de un árbol del patio de su casa de campo.

¹¹⁵ Reynaldo González, *Llorar es un placer*, La Habana, Letras cubanas, 1988, pág. 119.

¹¹⁶ La guerra del aire se da entre estas dos radiodifusoras cubanas. Consistió en una especie de competencia por ver quien tenía los más altos ratings de audiencia. Una y otra contrataban los mejores escritores y actores. Una de sus mejores armas fue la radionovela.

Dentro de la novela *Tres tristes tigres* la primera vez que aparece alguna radioemisora es en la carta que uno de los personajes –Delia Doce-, le escribe a su comadre *Estelvina* para contarle del mal comportamiento de su hija Gloria Pérez, quien ha mudado el nombre a Cuba Venegas: “Por Harsenio Qué que está trabajando aquí nos enteramos que ella estaba andando mucho por Radiosentro que es ese edifisio grande donde está la estación de radio CMQ y hay un teatro y cafés y restoranes y muchísimas cosas más.”¹¹⁷

Los sonidos que aquí incorpora Cabrera Infante a la literatura llegan del recuerdo y la convivencia con la gente más humilde de Cuba en los tiempos en que el autor vivió en una de las vecindades de la Habana, y sin duda la nostalgia de esas voces son sonidos vividos y ahora recordados. La oralidad electrónica es la vía del recuerdo, uno de los elementos necesarios para la creación literaria de este escritor.

En el apartado de *Tres tristes tigres* titulado *Bachata*, otra emisora tomada en cuenta es Radio Reloj. Arsenio Cué y Silvestre (dos de los tristes tigres) entablan un diálogo. Hablan de distintos temas, especialmente de teoría literaria, y en una de las respuestas, Silvestre contesta: “Faulkner, chico, es un poeta, como Shakespeare, otro mundo y es imposible leerlo como quien espulga. También Shakespeare tiene sus Frases Célebres, como diría Radio Reloj.”¹¹⁸

¹¹⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pág. 30

¹¹⁸ *ibid.*, pág. 310.

La emisora Radio Reloj salió al aire en Cuba en 1947 como parte del circuito CMQ y hasta la actualidad sigue transmitiendo con las siguientes características:

Radio Reloj es la única emisora cubana que difunde noticias y la hora cada minuto, durante las 24 horas del día, completamente en vivo; ...no transmite música ni grabaciones; el único sonido que se escucha al sintonizarla es el tic-tac de las frecuencias de un reloj y la voz de los locutores...el constante propósito de su colectivo es que el peculiar tic-tac de la emisora sea compañía del oyente, quien demuestra su confianza en la planta cada vez que pronuncia la frase: Es verdad, lo dijo Radio Reloj.¹¹⁹

2.2 La radionovela -oralidad electrónica- en la vida cotidiana de la Habana

Para Ignacio Díaz Ruiz, en *Tres tristes tigres*:

La mención a estas formas de comunicación [se refiere a la radio y otras] reflejan, por un lado la cotidianidad de los personajes, y por otro su grado cultural. De las estaciones de radio aparecen: CMQ, Radio Progreso, Radio City, etcétera, el autor menciona también las radionovelas: la novela de las nueve, la novela de la una, la gran novela del aire, etcétera, que informan del contexto social y cultural de los personajes de *Tres tristes tigres*.¹²⁰

Totalmente de acuerdo con Díaz Ruiz, porque la radio y las radionovelas son importantes en *Tres tristes tigres* en tanto evidencia de la oralidad y la vida cotidiana de la

¹¹⁹ "Radio Reloj, Su historia", en : http://www.radioreloj.cu/secfijas/su_historia.htm (22 de mayo de 2003)

¹²⁰ Ignacio Díaz Ruiz, *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*, México, UNAM, 1992, pág. 376.

Habana. Esa oralidad secundaria tenía asombrados a todos en el primer tercio del siglo XX. Cuba y su creación radiofónica era una meta difícil de alcanzar. Dice Reynaldo González: “la radio cubana salió al aire con brevedad y asombró, como quien inaugura un juguete prodigioso, una máquina de sueños todavía entresonada.”¹²¹

A través de la radio se puede conocer la situación social, cultural y económica de los oyentes cubanos en los tiempos de Fulgencio Batista. Un referente “real”, está en la obra biográfica de Reynaldo Arenas *Antes que anochezca*: “Una de mis tías tenía el privilegio de poder escuchar alguna novela radial; a la vez que la iba escuchando se la iba contando a sus hermanas. Resumía las aventuras amorosas de la mujer de una novela que se transmitía a las doce del día y que se llamaba Divorciada.”¹²² La radio, en sus inicios, sólo podía ser escuchada a través de audífonos. Por eso el mexicano Salvador Novo, quien fue uno de los primeros intelectuales latinoamericanos interesados en estudiar el medio radiofónico, dice que “los audífonos dan, a quien los sostiene, un aspecto quirúrgico y policíaco o de empleada obediente de teléfonos que nunca comunica; pero que tampoco se enoja por lo que escucha.”¹²³ Novo amplía su estudio hacia el aspecto económico y social que representaba la radio en la década de los veinte: “¡Da tanto carácter de prosperidad a una casa un aparato de radio en la sala! [...] miles de personas que a todas las horas del día

¹²¹ Reynaldo González, *op.cit.* pág. 99.

¹²² Reinaldo Arenas, *Antes que Anochezca*, España, fábula, 2002, pág. 52.

¹²³ Salvador Novo, *Toda la prosa*, México, Empresas editoriales, 1964, pág. 24.

y de la noche cifran toda la esperanza de su diversión en el aparato que están pagando en abonos cómodos.”¹²⁴

La oralidad electrónica de la radionovela formaba parte de la vida en la Habana y sus habitantes, igual que en *Tres tristes tigres*, donde uno de sus personajes- Bustrófedon- quizás el más raro, se presenta íntimamente ligado con el sonido. Bustrófedon, el personaje que juega con el lenguaje, al morir deja una cinta grabada en donde está relatada la muerte de Trostsky por escritores cubanos reconocidos. En la parte que trata sobre Guillén, se lee:

Solamente sé que el resto de la cinta está ocupado por canciones populares, tangos (cantados por Rine), ruidos de bongó sobre una mesa (Eribó, quién si no?) y discusiones de Silvestre y Arsenio Cué y, recitados pedazos de la novela de las Nueve y de la Una o de la Gran Novela del Aire (ábranse las páginas sonoras del picuismo en el aire para hacer surgir a ustedes la cursilería y la bazofia en cada ridículo) y ruidos que son lo que fuimos nosotros para Bustrófedon.¹²⁵

Considero que el fallecido Bustrófedon se refería al espacio de transmisión que RHC llamaba *la novela del aire*, en la cual se adaptaban argumentos de la literatura romántica a la radio. Mientras que las otras radionovelas *de la Una o las Nueve* puede corresponder a cualquiera de las 32 que entre la RCH y CMQ tenían al aire en un día: “los mismos temas a las mismas horas, en las dos cadenas de radio más importantes [...] lo radionovelistico es un mal que abarca programas de diversas características”.¹²⁶ Este fenómeno de saturación radionovelistica trajo consigo la consideración de que escribir

¹²⁴ *ibid.*, págs. 25 y 26.

¹²⁵ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, pág. 258.

¹²⁶ Reynaldo González, *op. cit.*, pág. 140-143.

radionovelas era un trabajo fácil, por lo que se pagaba poco a los escritores. Desde estos inicios de la radio en Latinoamérica se desvalorizó la actividad de escribir para el medio, sin embargo se hacía una propaganda especial para vender el género donde se utilizaban los nombres de los autores, se les exaltaba como creadores, conocedores de la vida, laureados, etc. He aquí algunos ejemplos de esta publicidad:

Siete magníficas novelas especialmente escrita por autores consagrados: *El precio de un pecado* (...) El autor de esta novela formula esta pregunta a los oyentes: ¿Vale la pena el precio que se paga por un pecado? [...] *Por la senda del odio*, de (...). Una atrevida novela del gran autor de *El collar de lágrimas*. (...) El laureado autor dice que al amor se llega inexorablemente a través de un odio consciente o subconsciente del hombre y la mujer,...

Por otro lado, de acuerdo con Julio Matas, esta inclusión de *la gran novela*, que Bustrófedon y sus amigos han grabado en la cinta, no es otra cosa que la misma novela *Tres tristes tigres*.¹²⁸ Nos parece verdaderamente vivificante para la radionovela que sea, en cierta medida, equiparada con *Tres tristes tigres* por la relación de oralidad en la que se originan y desenvuelven.

La vida habanera y sus personajes en *Tres tristes tigres* están rodeados por el sonido radiofónico. Por ejemplo Códac (el fotógrafo), en una de las partes del libro que corresponde a *Ella cantaba boleros*, se refiere a lo que en un día o noche se puede escuchar en la isla: “Ah Fellove estaban sonando tu Mango de Mangüe en el radio y la

¹²⁷ Reynaldo González, *op. cit.*, págs. 253 y 255.

¹²⁸ Julio Matas, “Orden y visión de *Tres tristes tigres*”, en *G. Cabrera Infante*, España, Fundamentos, 1974, págs. 193-194.

música y la velocidad y la noche nos envolvían como si quisieran protegernos o enlatarnos en su vacío y ella iba a mi lado cantando creo tu melodía rítmica.”¹²⁹

La radio y su sonido están en cualquier momento del día o la noche cubanos, ofreciendo la oportunidad a todos los habitantes de obtener conocimientos sobre música, dando lugar a un posible emparejamiento, por lo menos en este nivel, a los distintos sectores culturales. Por ejemplo, cuando Arsenio Cué y Silvestre abordan un taxi y entablan una charla con el conductor, éste a través de escuchar la radio se muestra conocedor de ciertos datos musicales:

Caballeros, ni Jáiden, ni Jándel. Es Mósar.

La sorpresa en la cara de Cué debió ser o parecer la misma que ahora.

-Y usted como lo sabe? –preguntó Cué.

-Porque lo dijo el locutor

Arsenio Cué no se podía quedar callado.

-¿Y a usted, un chofer, le interesa esa música?

El chofer, sin embargo, tuvo la última palabra.

-¿Y a usted, un pasaje, le interesa?¹³⁰

Nótese también que la escritura de este ejemplo está marcada por la oralidad del chofer, quien finalmente se impone en la escena, como si la oralidad buscará la revancha frente a la escritura.

¹²⁹ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, pág. 10

¹³⁰ *ibid.*, pág. 107.

2.3 La recepción oral electrónica en grupos

La oralidad electrónica, o secundaria, ha traído como una de sus ganancias despegar a la oralidad de sus necesidades espaciales, ya que al grabarse, se recupera, y puede reutilizarse. Ahora bien, en *Tres tristes tigres*, hay un intento de recuperación de ese espacio donde nace la oralidad primaria: la convivencia entre las personas, pues como dice Walter Ong, "...no obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria."¹³¹

La oralidad tiene orígenes colectivos puesto que sus raíces están en la vida común, en lo cotidiano, fenómeno también reflexionado por Paul Zumthor:

La imagen de la voz hunde sus raíces en una zona de lo vivido, escapando de las fórmulas conceptuales y que solamente pueden presentirse: existencia sexuada, con unas implicaciones de una complejidad tal que sobrepasa todas sus manifestaciones particulares y cuya evocación, según la palabra de Jung, hace vibrar en nosotros algo que nos dice que realmente ya no estamos solos.¹³²

Por otro lado, considero que la novela *Tres tristes tigres* también está en la búsqueda de esa esencia colectiva que tiene la recepción de la oralidad primaria, de las culturas que no conocen la escritura. Es evidente que casi siempre la recepción de la radio, en el mundo construido por Cabrera Infante, es en grupos. Por ejemplo cuando Beba y Magalena escuchan de la radio:

¹³¹ Walter Ong, *op. cit.*, pág. 20

¹³² Paul Zumthor, *op. cit.*, pág. 12-13

[...] puso el radio el cabrón. “Técnica es experiencia concentrada”. Leche condensada. Música directa que predispone al amor. “Señor automovilista (es casi la voz de Cué que interrumpe la música con ese murmullo de gato en celo perpetuo), por favor, dedíquenos un botón en la radio de su auto [...]Y ahora la voz romántica de Cuba Venegas y por cortesía de los calcetines Casino, el bolero de Piloto y Vera añorado[...] ¿Quieren ustedes oír un cuento Tristen, Isóldito? No dejen de sintonizar el próximo capítulo.”¹³³

Cabrera Infante es un escritor que también utiliza sobremanera la parodia por la vía de tomar en cuenta el sonido. Es muy común en el la novela la inversión textual que a distintos niveles lleva a cabo el escritor. Por ejemplo en el capítulo *Bachata* principia con una charla que versa acerca de Juan Sebastián Bach, a quien llaman, el *viejo Bacho*, lo mismo le cambian el nombre a William Faulkner por Fulkner, etc. Sin embargo este es un tema que merecería un estudio especial, en este momento sólo nos interesa la relación con el género radionovela.

Paul Zumthor, siempre con un enfoque de interrelación entre la oralidad y la escritura, considera que la era electrónica ha provocado otro tipo de colectividad:

“...solamente una tradición escrita, culta y elitista ha hecho científicamente posible su concepción; únicamente la industria asegura su realización material, y el comercio, su difusión [...] El instinto social que en lo cotidiano de la existencia nutre a la voz viva se convierte en un instinto hipersocial que circula por las redes de telecomunicación constitutiva de un nuevo lazo colectivo.”¹³⁴

Bien podrían ser los oyentes de radio en *Tres tristes tigres* ese nuevo lazo colectivo, mismo que ha variado a lo largo del tiempo y las nuevas tecnologías.

¹³³ Guillero Cabrera Infante, *op. cit.*, pág. 368.

¹³⁴ Paul Zumthor, *Introducción a la literatura oral*, España, tauris, 1988, pág. 29.

2.4 Los participantes de la oralidad electrónica en *Tres tristes tigres*.

El personaje de *Tres tristes tigres* que parece tener más resonancia en el tema de la oralidad y la radionovela, es sin duda Arsenio Cué: actor de radio y cine. Hay muchas alusiones a su voz. Por ejemplo: “Y en ese mismo tono radiofónico dice Cué: “Además, Beba, querida –Cué conectó su voz romántica, la que nosotros, sus amigos llamamos de Linda voz tienes Juan Monedas, por una espantosa, melosa, odiosa novela radial de Félix, Pita, Rodríguez, Más conocido como Felipita [...]”¹³⁵

Por medio de la oralidad en Cué, de su voz, que se registra en las cintas, los personajes entran en conflicto acerca de qué es la literatura, si debiera escribirse o hacerla como *otra literatura*, “La otra, decía ahora B, la otra literatura hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando, digo yo. O si quieres alguna clase de posteridad, decía, la grabas, así y luego la borras así. Así (haciendo las dos cosas ese día, menos con las nuestras pasadas) y todos contentos.”¹³⁶ Tal vez el escritor ve otra literatura en la oralidad, por eso su propuesta de construcción verbal es en función de que ésta produce a la escritura, pero creo que ésta va más allá, intenta tiranizar a la otra, sin embargo el sonido lucha, no se da por vencido. Las dos (oralidad y escritura) tienen un

¹³⁵ *ibid.*, pág. 374.

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 257.

espectro de significados que no tiene fin, sólo el que el lector o participante consiga apropiarse.

La vida de Cué en ese mundo ficticio está rodeada de la oralidad radiofónica. Así, una voz que puede ser la de *Eribó* o *Códac* expresan de Cue que “puso su cara de plomo y habló con su voz de radio y B, le dijo que el club estaba lleno de elementos simples [...]”¹³⁷

Es en referencias a la voz que se conoce el secreto de Cué: Un amor escondido.

-Chico, tiene razón Códac, el Fotógrafo de las Estrellas. En cada actor hay escondida una actriz.

Entendió la alusión, sabía que yo no lo acusaba de afeminado ni nada, sino que conocía en parte o todo su secreto y se calló la boca.¹³⁸

Las charlas entre Silvestre y Cué en *Bachata* están llenas de alusiones a la actividad radiofónica mostrando el conflicto existente entre la oralidad y la escritura, en donde Cabrera Infante se burla del medio radiofónico, de los mundos irreales que propone. Así lo expresa Cué al hablar acerca de sus actividades radiofónicas.

-bueno-dije y me sentí un poco en ridículo: en una trampa sonora: a la prueba de un micrófono ilusorio y estuve tentado de decir uno dos tres probando [...]

-¿Qué cosa es eso?-le pregunté sonriendo.

-Lo que acabas de decir pero con los sonidos invertidos [...]

-Es un truco que aprendí en las grabaciones.

-¿Cómo lo haces?

¹³⁷ *ibid.*, pág. 219.

¹³⁸ *ibid.*, pág. 308

-Es muy fácil, como escribir al revés. Lo único que tienes que hacer es pasarte horas y horas grabando mierda, programas con diálogos increíbles, casi indecibles o por lo menos inaudibles, conversaciones de silencio, dramas rurales de personajes más imposibles que Caperucita [...]¹³⁹

En otros momentos de la novela también se encuentran situaciones que expresan la responsabilidad de la voz como el medio capaz o no de emitir mensajes entendibles: “[...]saber que por culpa de tu voz, eso que llaman eufonía, no serás nunca el lobo, perdiendo tu tiempo como si fuera algo que puedes recoger de nuevo[...]¹⁴⁰”

En una charla entre *Magdalena*, La Beba, Silvestre y *Cué* (otra vez en grupo) el tema es la voz de Arsenio, dicen que habla con énfasis radiofónico y que fácilmente agrava la voz. El tono de discusión sube al grado que le cambian el nombre a *Arsenio Cuento*.

Otro de los personajes de *Tres tristes tigres* íntimamente ligados a la oralidad radiofónica es *Alex Bayer*, actor de radio, de quien *Códac* se expresa:

[...] y lo dejé hablar, lo dejé hablar con su voz, redonda, bella, bien cuidada, que decía todas las eses y todas las des y donde todas las eres eran eres y comencé a comprender mientras hablaba por qué era tan famoso actor de radio y por qué recibía miles de cartas femeninas todas las semanas [...] ¿Fue su voz lo que lo hizo homosexual? ¿O al revés?¹⁴¹

¹³⁹ *ibid.*, pág. 359.

¹⁴⁰ *ibid.*, pág. 321.

¹⁴¹ *ibid.*, pág. 82.

Las preguntas finales nos mandan a otras. Es como si la oralidad de la radio encubriera una realidad para hacernos conocer a otras “personas”. Por ejemplo en la radio Mexicana, Pura Córdova era una actriz radiofónica de más de sesenta años de edad, a quien le enviaban cartas jovencitos que sentían atracción por su “voz juvenil”.

Por otra parte, la voz de Alex se describe con tantas cualidades que nos permite recordar lo que don Alfonso Reyes veía en la radio: “el porvenir de la antigua retórica, entendida al modo aristotélico como la persuasión del lenguaje; así como vemos en el cine el porvenir de la antigua epopeya.”¹⁴² Reyes ponía énfasis en el cuidado de la voz que debían tener los locutores y actores de radio, para que este medio de comunicación fuera también una de las nuevas artes.

Ciertos nombres de personajes tienen un sentido radiofónico. El apellido *Bayer* es el nombre de una marca de medicamentos que fue ampliamente publicitada por radio. El apellido *Cué* – sin el acento-, es “la señal luminosa o manual de inicio”¹⁴³ de una producción radiofónica.

La recurrencia a señalar como buenas voces de radio las de Arsenio Cué y Alex Bayer tienen sus referencias en el contexto cubano, pues el medio allí contó con famosas voces las cuales fueron bautizadas, así lo describe Reynaldo González:

¹⁴² Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, en *Obras completas* tomo IX, México, Fondo de Cultura Económica, pág. 402.

¹⁴³ Fernando Curiel, *La telaraña magnética y otros estudios radiofónicos*, México, Ediciones Coyoacán, 2002, pág. 209.

El locutor de la voz de plata [...] en poco tiempo se agotaron los metales y las piedras preciosas y se llegó a clasificaciones más inefables: El canto de la dulce melodía, La primera dama de la radio, La voz del misterio, Voz de privilegio. El as de los narradores [...] Todo un estilo y una retórica de animación que tuvo sus momentos cumbres [...] ¹⁴⁴

Me pregunto si de acuerdo con la descripciones y ya que estamos en un contexto radionovelesco en juego con el lenguaje oral cotidiano, la voz de Alex Bayer se podría bautizar cómo la voz de la “clara claridad”, para que rime con oralidad.

En *Tres tristes tigres*, a veces la misma radio se presenta como un personaje porque después de todo es una voz, y la novela ha sido propuesta como una “galería de voces” o “collage de voces”. Así parece cuando a lo largo de un par de páginas Cué y Silvestre disertan acerca de la obra de Bach, y repentinamente entra la radio:

En ese momento (sí justo en ese momento) se hizo el silencio universal: en el carro y en el radio y Cué, y era que la música terminó. Habló el locutor –que se parecía mucho a Cué, en la voz.

Acaban de escuchar, señoras y señores, el Concerto Grosso en Re Mayor, opus once número tres, de Antonio Vivaldi. (Pausa). Violín: Isaac Stern, viola: Alexander Scheneider [...] ¹⁴⁵

Por otro lado, considero que el silencio también es participante del sonido radiofónico puesto que para construir una obra radiofónica, uno de los componentes básicos es el silencio. En la novela de Cabrera Infante este elemento desempeña un rol determinante para deshacer el nudo principal de la novela. En las últimas páginas del

¹⁴⁴ Reynaldo González, *op. cit.*, pág. 102.

¹⁴⁵ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, pág. 297.

capítulo *Bachata* la palabra silencio se repite treinta y cinco veces en una escritura de corrido sin puntos ni comas:

[...] y en silencio entré en casa y en silencio me quité la camisa y los zapatos en silencio y en silencio fui al baño y oriné y me saqué los dientes en más silencio y en silencio y en sigilo metí el puente en un velero en un vaso y escondí en silencio esta hierofanía dental [...]¹⁴⁶

Se trata del silencio que guardan Silvestre y Cué: los dos están enamorados de la misma mujer, Laura Díaz, con quien Silvestre se casará. Es como si la literatura y la radio compartieran un elemento creador: el silencio, mismo que es uno de los radiosemas básicos en la teoría radiofónica que contempla al medio como arte dotado de especificidad lingüística para estructurar obras radiofónicas.¹⁴⁷

Igual que en *Tres tristes tigres*, el silencio en la radio nunca es accidental, forma parte de su estética, de la especificidad de su lenguaje. Las funciones del silencio en radio pueden ser: “Un silencio prolongado puede sugerir ideas diversas, como muerte, desolación, desesperación, quietud, esperanza, paz, tensión extrema [...] Un silencio repentino después de un ruido puede ser casi inaguantable, etcétera”¹⁴⁸

¹⁴⁶ *ibid.*, pág. 444.

¹⁴⁷ Fernando Curiel, *La telaraña magnética y otros estudios radiofónicos*, México, Ediciones Coyoacán. 2002, pág. 144., quien dice que el Radiosema es la mínima unidad sonora dotada de sentido radial.

¹⁴⁸ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, México, Mc.Graw-Hill, 1999, págs.24-27.

2.5 Oralidad electrónica en la escritura de *Tres tristes tigres*

Tres tristes tigres fue escrita a finales del régimen de Batista y editada por primera vez en 1967 por Seix Barral. Es una novela que se instala en la vida nocturna de la Habana, esgrimiendo como propuesta literaria, la oralidad, la palabra viva de los habitantes de la isla. Al iniciar la novela Cabrera Infante advierte:

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se habla en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquél que dice... la reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta.¹⁴⁹

El autor propone una lectura en voz alta, para ser escuchada, intentar una lectura colectiva o recibirla como un mensaje radiofónico. Pero no podemos soslayar que esa propuesta está dentro de una estructura verbal escrita, de una ficción. De tal modo que estaríamos parados en el intermedio, o mejor dicho en una especie de conjunción de lo oral y lo escrito.

Siguiendo con este orden de ideas, es necesario precisar que este estudio se ha avocado hacia lo que Walter Ong llama oralidad secundaria: "La oralidad de los teléfonos, la radio y la televisión depende de la escritura y la impresión para su existencia."¹⁵⁰ El mismo Ong abunda acerca de la relación entre la oralidad y la escritura:

... en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que

¹⁴⁹ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.* pág. 9.

¹⁵⁰ Walter Ong, *Oralidad y escritura*, México. Fondo de cultura económica, 2002 Pág, 12,

estar relacionados de alguna manera directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados... la escritura nunca puede prescindir de la oralidad.¹⁵¹

Con esto se puede reforzar la idea de que en *Tres tristes tigres* se propone un rescate de la oralidad, tanto de la primaria, como de la oralidad secundaria: la del medio electrónico, a través de la escritura, es decir hace una especie de "copia" muy particular del habla habanera: la que se escucha en la radio y la cotidiana. Es una manera de reafirmar que una de las funciones de la escritura es interpretar la realidad.

Para estudiosos como Luis Gregorich, Cabrera Infante en esta novela instituye una especie de "escuela del oído, de un oído experto sobre todo en recibir las palabras humanas y que se desentiende de otros ruidos de fondo. El oído de Cabrera Infante resulta tan sensible como una cinta magnética, pero tiene sobre ésta la ventaja de que puede -si lo desea- programar y seleccionar el material que registra."¹⁵²

Mientras que para el autor de *Tres tristes tigres* su libro es una "galería de voces", para Emir Rodríguez Monegal *Tres tristes tigres* es "un collage de textos hablados; incluso cuando escriben, sus personajes tienden a un lenguaje hablado...para sintetizar *Tres tristes tigres* es un libro para el oído."¹⁵³ Tan es un libro para el oído que, según David. P. Gallagher, Cabrera Infante ha expresado su demora para escribirlo, poniendo

¹⁵¹ *ibid.*, pág. 17.

¹⁵² Luis Gregorich, "Tres tristes tigres obra abierta", en *La nueva novela latinoamericana*, Compilación de Jorge Lafforgue Buenos Aires, Paidós, pág. 256.

¹⁵³ Emir Rodríguez Monegal, "Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*", en *G. Cabrera Infante*, España, Fundamentos, 1974.

como motivo de la tardanza que parte de la eficacia literaria de *Tres tristes tigres* estriba precisamente en el hecho de mostrar que las palabras habladas adquieren implicaciones muy diferentes cuando se escribe.¹⁵⁴

La novela está plagada de eventos en los cuales el autor pone por escrito la lengua hablada, como en el momento que “Magdalena Crús” se decide a llevar una vida de diversiones: “dígame, así gritando al paltit un pulmón: nada más que se vive una vez, dígame, y cuando me muera se murió el carnaval y se murió la música y se murió la alegría y e porque se murió la vida, me entendí”¹⁵⁵ Este suceso del momento, del aquí, de la inmediatez, en que nace la oralidad es lo que atrae a Cabrera Infante, pues en algunos de sus trabajos críticos ha señalado, su admiración por el presente como parte vital: “Veo el pasado como una forma de locura. El futuro es amenazador o ficticio: una mañana ocurre siempre hoy. Sólo el presente puede sostener la vida.”¹⁵⁶

Por lo anterior creo que *Tres tristes tigres* es una propuesta literaria que se fundamenta en la absorción de la oralidad por la escritura. Demostrando que la voz, además de sustancia, también puede ser forma, o tema. Pero como Cabrera Infante vivió en un mundo de oralidad electrónica secundaria, tenía que tomar en cuenta a ésta y con ella a la radiodifusión y su género por excelencia: la radionovela.

¹⁵⁴ David Gallagher, “Guillermo Cabrera Infante” en *G. Cabrera Infante*, España Ed. Fundamentos, 1974. Págs. 47-101.

¹⁵⁵ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, pág. 35.

¹⁵⁶ Guillermo Cabrera Infante, “Opiniones fragmentarias”, en *O*, España, Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares y el Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 158.

El personaje escritor de la novela –Silvestre– dice de la literatura: “No. Ni un programa. La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria [...] No habría más que tirar los dados [...] Quizá tuviéramos entonces verdaderos poemas y el poeta volvería a ser un hacedor o de nuevo un trovador.”¹⁵⁷ Parece que Cabrera Infante, encubierto en su personaje, lanza la creación literaria a sus orígenes, la oralidad, pero además de que se conocen y valoran los orígenes y características de éstos, se colocan en una obra en movimiento y desarrollo cuyo motor principal es la imaginación, la nostalgia y la creatividad del autor. Ya algunos autores han llamado a *Tres tristes tigres* “Obra Abierta”, yo la llamaría “Obra que habla”, y lo hace por medio de la oralidad convertida en escritura, unidad en la cual uno de sus elementos es la radionovela de la época de oro del género en Latinoamérica. Y como al hablar de las historias radiofónicas estamos en la oralidad secundaria, aquí no se discrimina nada, sino que amplía el espectro de opciones, pues las máquinas de grabación y reproducción de la voz, según Zumthor: “devuelven a la voz una autoridad que había perdido casi totalmente y unos derechos caídos en desuso.”¹⁵⁸

Voy a terminar este apartado con una reflexión en torno a la oralidad y la escritura hecha por Raúl Dorra pertinente por las relaciones de convivencia que existen entre los personajes de *Tres tristes tigres*, relaciones que, considero se originan en la cotidianidad oral habanera (oralidad primaria y secundaria).

Creo que si hay cada vez menos sociedades de cultura oral sobre la tierra, y que si las producciones orales que sobreviven en las sociedades modernas ocupan un

¹⁵⁷ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, pág. 331.

¹⁵⁸ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, España, Taurus, 1983, pág. 28.

espacio cada vez más reducido, la oralidad como tal, es una forma inextinguible. Creo que la identidad de cada individuo como persona humana, así como la imagen del otro como prójimo están fundadas sobre la oralidad porque es la forma básica del reconocimiento y del intercambio.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Raúl Dorra, *op. cit.*, pág. 35.

CAPITULO III: BOQUITAS PINTADAS: EL MELODRAMA EN LA FICCIÓN

RADIOFÓNICA Y LITERARIA.

3.1 La radionovela y el folletín: hermanos en la ficción

Manuel Puig (General Villegas 1932-Cuernavaca 1990) escritor argentino que gustaba de mezclar en sus obras literarias géneros populares e industriales como el folletín y aquellos a los que Alfonso Reyes llamara “las nuevas artes”: la radio y el cine. El mismo Puig lo confesó alguna vez en entrevista “Me interesan los géneros “menores” [...] creo que se desconfía de ellos porque dan un placer, un placer inmediato, algo crudo. Del placer se desconfía, produce culpa.”¹⁶⁰ De la utilización que el creador argentino hace de estos géneros en su literatura, Milagros Ezquerro considera que: “la novela rosa, la canción sentimental, la radionovela, el teatro-revista, la zarzuela y la ópera forman, pese a sus múltiples diferencias, un conjunto cultural en el que se enraíza la creatividad literaria de Manuel Puig y que constituye la materia nutricia, por lo menos, de sus cuatro primeras novelas.”¹⁶¹ Por su parte Guadalupe Martí-Peña considera que, “Puig demuestra que la experimentación lingüística no está reñida con las formas culturales populares, haciendo uso político y culto de lo popular y popularizando lo político y culto [...] Las obras de Puig se descentralizan, se desintegran, se dispersan en una infinidad de voces, discursos, textos

¹⁶⁰ Sandra Lorenzano, “La literatura es una película”, en *Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pág. 20

¹⁶¹ Milagro Ezquerros, “El folletín contemporáneo: ambientes y personajes”, en *la Semana de Autor. Manuel Puig*. Celebrada en Madrid del 24 al 27 de abril de 1990, Ediciones de cultura Hispánica, 1991, pág. 52.

y paratextos que se yuxtaponen, superponen dialogan entre sí.”¹⁶² O como lo expresara Ricardo Piglia: “Puig fue más allá de la vanguardia, demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares.”¹⁶³

En esta parte del trabajo de tesis nos proponemos mostrar algunos de los momentos en que la radionovela forma parte de la propuesta y problemática literaria de la novela *Boquitas pintadas* que se publicara en 1969.

La infancia del Puig está rodeada por la radiodifusión que en las décadas treinta y cuarenta del siglo XX florecía en Latinoamérica. Uno de los géneros radiofónicos que tuvieron enorme éxito fue la radionovela. Desde esos tempranos tiempos el argentino siente el gusto por el género radiofónico. En su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1965) encontramos a los personajes escuchando la radio:

[...] la vieja no dormía que de la ventana abierta se sentía la radio, el noticioso con Normandía y que los rusos también atacaban hacia Berlín y me hizo acordar del papelón, la radio de mierda, y la aprieto un poco a la Nata y estaba toda floja [...].”¹⁶⁴

“Vallejos tiene la culpa, porque ni siquiera la radio se puede escuchar, fuera de las estaciones tangueras que pueden pagarse antenas fuertes para que el pueblo se eduque escuchando cómo el compadrito le dio una puñalada a la negra de al lado”.

¹⁶² Guadalupe Martí-Peña, *Manuel Puig ante la crítica: bibliografía analítica y comentada* (1968-1996). Ediciones Iberoamericana, 1997 pág. 12.

¹⁶³ Sandra Lorenzano, “A modo de prólogo” en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México UNAM, 1997, pág. 13

¹⁶⁴ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, España. Seix-Barral, 1971, pág. 166.

¹⁶⁵ “Fue que ayer domingo Toto vino a decirme que tenía la radio libre porque el partido de River se había suspendido y el padre no lo iba a escuchar. Entonces sugirió que era la ocasión perfecta para escuchar la transmisión del Colón que se hace por onda corta y que se puede escuchar en Vallejos. Bien, transmitían la matinée de *Il trovatore* con nada menos que Beniamino Gigli. Nos sentamos y se escuchaba divinamente, como adentro del teatro mismo, yo hacía años que no escuchaba ópera transmitida directamente. El primer acto fue una maravilla y estábamos en el principio del segundo acto cuando llegó el señor Casals y nos dijo que se había arreglado lo del River y empezaban a transmitir el partido.”¹⁶⁶

De acuerdo con estas citas se puede valorar el hecho que a la radio desde su nacimiento se le confirieron actividades de difusión de elementos culturales populares como en este caso las emisiones de tango o los juegos de balompié en la Argentina.

En *Sangre de amor correspondido* (1982) también los personajes escuchan la radio: “Ella venía con la madre, él esperando ¿no? el automóvil parado, él al lado, la radio del Maverick encendida.”¹⁶⁷ “Ahí enseguida por la radio anunciaron que no era el tipo. Ahí ella le dijo que lo iba a mandar matar”.¹⁶⁸

Por su parte, los personajes de la obra de teatro: *Bajo un manto de estrellas* (1983), se muestran interesados, quizás hasta enajenados, en la radionovela:

DUEÑA DE CASA: Yo lo adoro, pero esta noche de veras prefiero escuchar el capítulo de la radio-novela, (dirigiéndose al marido) ¿y tú?

¹⁶⁵ *ibid.*, pág. 264.

¹⁶⁶ *ibid.*, pág. 272.

¹⁶⁷ Manuel Puig, *Sangre de amor correspondido*, España, Seix-Barral, 1982, pág. 48.

¹⁶⁸ *ibid.*, pág. 142.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

DUEÑO DE CASA: Yo no lo adoro, y extrañamente también prefiero escuchar el capítulo (En serio.) A eso me han reducido dos mujeres (dirigiéndose a la hija) tú a padre alarmista (y dirigiéndose a la esposa) tú a radioescucha.

DUEÑA DE CASA: Anoche por pelear con tu padre me perdí el episodio.

HIJA: Yo lo escuché.

DUEÑA DE CASA: Cuéntalo, ya.

HIJA: Después [...] ¹⁶⁹

[...]

DUEÑA DE CASA: (Halagada) Pero éste es un lugar apartado, no para jóvenes.

CRIADA: Eso es lo que me gusta, que sea tan apacible. Y cuando quiera oír otras voces podré escuchar la radio.

DUEÑO DE CASA. ¿Te gusta la música?

CRIADA: Con locura. Mucho menos las radionovelas, aunque hay una, la de las diez que nunca me pierdo.

DUEÑA DE CASA: ¡Pues nosotros nos perdimos el episodio de anoche!

CRIADA: ¡Yo lo escuché!

DUEÑA DE CASA: ¡No te puedo creer!

CRIADA: ¡Sí! Y puedo contárselo, si quiere [...]

DUEÑO DE CASA: Son las nueve y media, podríamos comer algún bocado y mientras nos cuentas.

DUEÑA DE CASA: Y a las diez escuchamos el episodio de hoy. ¹⁷⁰

Es evidente en este ejemplo, de principios de los ochentas, la prolongada costumbre que tuvieron los latinoamericanos de escuchar radionovelas. Además se puede comprobar que estas historias gustan a toda la familia, incluyendo a la servidumbre,

¹⁶⁹ Manuel Puig, *Bajo un manto de estrella*, pieza en dos actos, España, Seix-Barral, 1983, pág. 16.

¹⁷⁰ *ibid.*, pág. 61.

eventos que también se registran en *La tía Julia y el escribidor* del peruano Mario Vargas Llosa.

Guadalupe Martí-Peña sostiene que el uso de la radionovela en la obra de Puig es parte de un reciclaje de géneros de la cultura de masas y popular: “El variado material narrativo que recicla el autor recurriendo al “bricolage” procede tanto de la rica herencia realista, romántica o modernista como de los artefactos de consumo que caracterizan a la cultura pop (ular) de masas.”¹⁷¹ Pero considero que no se trata de un reciclaje simple, sino de uno de los elementos que construyen el sistema literario de *Boquitas pintadas*, una manera de abordar la ficción. Hay en esa combinación que Puig hace de la radionovela-folletín en *Boquitas pintadas* una suerte de hermandad para la ficción y al mismo tiempo un reconocimiento por la labor que cumplieron estos géneros, primero el folletín más tarde las narraciones de radio, para cubrir la necesidad que el pueblo latinoamericano tenía de oír historias, de allegarse fantasías.

Por otro lado, es importante señalar las conexiones que existen entre el género radionovela, el folletín y sobre todo su convivencia en *Boquitas pintadas*. La radionovela es heredera del folletín del siglo XIX, o quizás una manera radiofónica de escribir folletín. Pero ahora es novela de la radio y no tiene lectores sino radioescuchas y contiene un elemento nuevo: la electrónica.

¹⁷¹ Guadalupe Martí Peña, *op. cit.*, pág. 12.

La relación del folletín con la radionovela es esencial, ya que de acuerdo con Dante Carignano: “La fidelidad de estas lectoras a narraciones en las que un complejo de relaciones interpersonales tejía una trama sentimental obligó al folletín, posteriormente, a que se reciclara en la radio, en la foto y, por último, en la telenovela”.¹⁷² *Boquitas pintadas* ha sido propuesta como folletín y se presenta estructurada en dieciséis entregas.¹⁷³

Ahora bien, siguiendo dentro del camino de las interrelaciones entre *Boquitas pintadas*, la radionovela y el folletín, tenemos que los dos últimos comparten un elemento detonante: el melodrama, mismo que es expuesto en las novela de Puig de una manera irónica, crítica y creo que hasta amorosa a través, entre otros textos, de la inclusión de un relato radiofónico titulado *el Capitán herido*.

¿Qué le atrajo a Puig de este género radiofónico y el folletín para hacerlos partícipes de su mundo literario? Sería esa maña para encantar al radioescucha. Pudiera ser que en el entretejido novela-radionovela-folletín que presenta *Boquitas pintadas* esté el antecedente de esa actividad “atrapadora” que despliega el personaje Molina en *El beso de la mujer araña* (1973) cuando teje su red para atrapar al revolucionario Valentín.

¹⁷² Dante Carignano, en *La Semana de Autor* sobre Manuel Puig celebrada en Madrid del 24 al 27 de abril de 1990, ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pág. 47.

¹⁷³ A pesar de que en la edición que manejo se señala en la contraportada que el autor propone a *Boquitas pintadas* como folletín, en ninguna de las dos ediciones que revisé incluyendo la más reciente del año 2000, mismas que son de la editorial que originalmente editó *Boquitas pintadas*, no aparece el señalamiento de “folletín” dentro del texto.

La radionovela y el folletín se parecen en que son fáciles de digerir, tan siempre lo mismo, esa es su poética: la no originalidad. Dice Dante Carignano que el folletín es:

(...) férreamente mimético, referencial, reflejo del mundo y sus valores [...] la realización máxima del género cuaja en la abundancia de marcos y de marcas reconocibles. No hay trampa ni escamoteo, no hay ambigüedad, no hay astucia estratégica por parte del autor de folletín que busque sorprender, descolocar, romper con el lector. Siempre se le previene, se le orienta, se le guía tomando por el desfiladero de las convenciones. Nunca este tipo de narración es equívoca, densa, compleja, novedosa al punto de activar en el lector cuestionamientos complejos, pensamientos críticos, juicios contestatarios [...] El folletín, aunque tematice la soledad, el sufrimiento, el desasosiego o la frustración de un gran amor, no motiva, en el lector, incertidumbre, vacilación extravía, porque conlleva un modelo de satisfacción posible garantizado por las regulaciones de la moral. El folletín propone peripecias, no crea conflictos, es un liberador emocional que salvaguarda al lector de toda deriva especulativa [...] Sólo cuentan los asuntos amorosos, por ejemplo: los deseos, los desengaños, los celos, los desquites y los odios legitimados o sancionados por el cúmulo de valores sociomorales de la clase media que, sin cesar, proyecta los límites de lo permitido y lo prohibido, lo posible y lo imposible, lo ideal y lo real.¹⁷⁴

Por su parte Reynaldo González en su texto *Llorar es un placer* se expresa de la radionovela de manera tal que se pueden entrever características comunes entre ésta y el folletín:

La sobrevaloración de los sentimientos, el hecho de “ser capaz de amar con toda el alma” se convierte en la primera cualidad humana exaltada en las radionovelas [...] la radio invade los hogares con novelones lacrimógenos, o aconseja qué se debe usar y comprar. En los recesos, tangos y boleros recuerdan la importancia de sentir, amar, padecer, gozar, tener los sentidos entretenidos y el alma lista.¹⁷⁵

Recuérdese que en ese mundo bipolar de comportamientos de los personajes radionoveleros es importante tener virtudes, llorar mucho por los eventos malos que

¹⁷⁴ Dante Carignano, *op. cit.*, pág. 48

¹⁷⁵ Reynaldo González, *Llorar es un placer*, La Habana, Letras cubanas, 1988, pág. 127.

sucedan, ya que finalmente todo se arreglará por obra de la Providencia y se hará triunfar el bien sobre el mal.

Es precisamente este matiz de comparación entre la radionovela y el folletín lo que lleva a determinar a *Boquitas pintadas* como otro tipo de literatura, aquella que problematiza, que conflictúa al lector, se considera erudita y corresponde a otra tradición literaria y sin embargo no está tajantemente separada de estos géneros (folletín y radionovela), sino que se puede alimentar de ellos. Así es como Puig, de manera inteligente y creativa, los integra a su creación. En este sentido se expresa Martí Peña: “En lugar de confortar a los lectores, la escritura de Puig los provoca, traiciona y seduce mediante una serie de estratagemas aprendidas en el cine, en la radio, en periódicos y revistas, en libros serios y menos serios en la literatura culta y popular.”¹⁷⁶

Por otro lado es interesante conocer un elemento fundamental tanto en el folletín como en la radionovela y también incorporado por Puig en *Boquitas pintadas*: el melodrama. El melodrama forma parte del folletín y la radionovela en tanto que es:

... un argumento sentimentalista, estructurado de tal forma que sacrifica la caracterización por incidentes extravagantes, haciendo un llamado sensacionalista a las emociones de su público y terminando, generalmente, en un “final feliz” o al menos en una nota tranquilizante de moralidad [...] es una forma de arte frívolo, que hace todo tipo de obvios llamados a un público acrítico y numeroso.¹⁷⁷

Por su lado Quiroz, retomando a Robert Heilman, señala que algunas fases características del melodrama son: “conseguir y capturar, impresionar, falsa acusación, villano de sangre fría, inocencia acusada, virtud triunfante, eterna fidelidad, misteriosa

¹⁷⁶ Guadalupe Martí, Peña, *Manuel Puig ante la crítica: bibliografía analítica y comentada (1968-1996)* Ediciones Iberoamericana, 1997, pág. 12.

¹⁷⁷ Quiroz, *Hacia una teoría de la significación del melodrama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 9

identidad, reconciliación de amantes, revelación de fraude, etcétera.”¹⁷⁸ La radionovela *El Capitán herido* que se incluye en *Boquitas pintadas* remite al folletín, su antecedente, y al melodrama. Reynaldo González escribe sobre esa invitación al llanto que hacen los patrocinadores del género radiofónico: “El placer de sufrir es un bien raro placer, pero existe; lo prueba la generosa y tierna María; lo conoce también, en otro aspecto, la pasional Eva...La invitación a llorar será una reiteración radiofónica y predominará entre los entretenimientos de toda una generación que consume cine, radionovelas, folletines por entregas”¹⁷⁹

La incorporación que hace el narrador Argentino de la radionovela en *Boquitas pintadas* es compleja y enriquecedora, porque al mismo tiempo que le gusta y la cree viable para ser parte de la gran literatura, es como si la traicionara, porque utiliza el género para sus fines literarios. Sin embargo, creo que no es una traición de mala fe, sino de homenaje y de revaloración. Manuel Puig señala que siente “identificación” por éstos porque “son los géneros despreciados de los años 40, porque la cultura con “k” oprimía a esta cultura popular, ¿no?, y yo no quiero decir que esa cultura fuese más rica, pero sí tiene su lugar.”¹⁸⁰ Por eso en *Boquitas pintadas* hay más amor que desdén u odio hacia la radionovela y su elemento melodramático, así como hacia los otros géneros menores que sin proponérselo, o tal vez con esa intención, hacen una crítica a la literatura y la vida latinoamericanas de las décadas de auge de la radionovela en el continente.

¹⁷⁸ *ibid.*

¹⁷⁹ Reynaldo González, *op. cit.*, pág. 155.

¹⁸⁰ Intervención de Manuel Puig en *La Semana del autor*, *op. cit.*, pág. 41.

3.2 Los sentimientos y la radionovela en *Boquitas pintadas*.

Los problemas caseros y de sentimientos son la preocupación de los personajes en esta novela. Esta preocupación se duplica pues dentro de la novela hay otra ficción: la radionovela *El capitán herido*, historia en donde el amor también es el tema principal.

Con el texto radiofónico, igual que otros textos inmersos dentro de *Boquitas pintadas*, Puig se limpia las manos en tanto escritor erudito, y expone como si no fuera parte de la novela, pero lo es, una visión desgarrada de sentimientos, poniendo especial énfasis en el amor. Así lo expone Sandra Lorenzano:

Nené, por ejemplo, en *Boquitas pintadas*, intenta escapar a la realidad de su desapasionado y clasemediero matrimonio con el recuerdo del romance que la ligó en su juventud a Juan Carlos... Todos querrán vivir o haber vivido su gran melodrama.¹⁸¹

En este orden de ideas Milagros Ezquerro considera que para Puig,

Lo más importante es el sentimentalismo, o sea la preeminencia de la sensibilidad y de los sentimientos, particularmente -claro está- del amor en toda su gama. El mundo representado suele ser un mundo de violentas tensiones, un mundo gobernado por la ley del deseo.¹⁸²

Al escritor latinoamericano que ahora estudiamos le gustaba el tema del amor, por eso era asiduo a las películas que lo exhibían. Escribía acerca de él, particularmente sobre esa visión de amor exacerbado que tenían las mujeres de clase media baja de la época.

¹⁸¹ Sandra Lorenzano, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁸² Milagros Ezquerro, *Semana de autor. Manuel Puig*, España. Ediciones de cultura Hispánica, 1991, pág.

En *Boquitas pintadas* son los personajes femeninos quienes viven pensando en su vida amorosa. La mujer es el principal artífice de la cultura del sentimiento. A la mujer es a quien se dirigían principalmente las radionovelas de las décadas treinta, cuarenta y cincuenta en Latinoamérica. De acuerdo con Reynaldo González se le asignan espacios “sólo para ella: Un terreno le es propio y propicio: el de los sentimientos. Está plenamente capacitada para amar y ser madre, lo que nadie le niega. Es la protagonista preferida de novelas que la muestran enfrentada a un mundo insaciable, duro, cruel, dispuesto a dañarla y sacar provecho de ella.”¹⁸³

La vida de Nené, la protagonista de *Boquitas pintadas*, gira en torno al amor perdido, igual que la protagonista de la radionovela que funciona como meta-relato titulada el *Capitán Herido*, argumento que Mabel se encarga de dar a conocer al lector:

-Mirá, es durante la guerra del catorce, un capitán del ejército francés, un muchacho joven, de familia muy aristocrática, que por ahí por la frontera con Alemania cae herido, y cuando recobra el conocimiento en la trinchera está al lado de un soldado alemán muerto, y oye que el lugar ha caído en manos de los alemanes, entonces le saca el uniforme al muerto y se hace pasar por alemán. Y es que toda esa región de Francia ha caído en manos de los alemanes y marchan hacia una de las aldeas de por ahí, y pasan por una granja, y piden comida. El granjero es un campesino bruto y cerrado, pero la mujer es una mujer muy hermosa, que les da todo a los alemanes con tal de que sigan camino, pero ahí lo ve a él, y lo reconoce. Resulta que ella había sido una chica de un aldea cerca del castillo en que vivía el muchacho, y cuando él recién empezaba su carrera militar y venía de descanso al castillo siempre se encontraba con ella en los bosques, que era su verdadero amor de juventud [...] Bueno ella se había enamorado de él desde chica, cuando se escapaba del castillo para ir a bañarse al arroyo y juntaban flores, y demás grande seguramente ella se le entregó.¹⁸⁴

¹⁸³ Reynaldo González, *op. cit.*, pág. 139.

¹⁸⁴ Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, México, Seix-Barral, 2000, pág. 200-201.

El amor desarrollado en *Boquitas pintadas* está rodeado de la fatalidad o lo que el autor llamaba un “destino melodramático”, ese ante el cual no se puede hacer nada, “porque no depende de uno. Te cae y te electrocuta como un rayo [...]”¹⁸⁵, por eso Juan Carlos - el gran amor de Nené- muere de tuberculosis y ella se queda a vivir de recuerdos, de lo que pudo ser. A esa parte de la vida de la protagonista se dedica la mayor parte de *Boquitas pintadas*, pues sabemos que Nené tuvo una vida “normal”, por así llamarla, crió dos hijos, quienes llegaron a ser profesionales, un marido que aparentemente la amaba, hasta que le llega la muerte, rodeada de su familia. Esta vida “normal” ocupa sólo unas cuantas páginas del relato, lo que le importa a Puig hacer llegar al lector es esa vida trágica de mujer, igual a las vidas de protagonistas de radionovelas o de películas hollywoodenses, ese “amor malogrado”¹⁸⁶ recurrente en sus novelas.

Por su parte, el amor de radionovela que escuchan Nené y Mabel también está inmerso en ese contexto bipolar del melodrama entre la maldad del marido y bondad de los amantes, así como de la fatalidad. En relación a este sentimiento dentro del contexto del género radiofónico Reynaldo González sostiene que: “La piedra angular de la construcción radionovelesca es el amor...El amor deviene sustancia primordial. Todo lo demás les parece elemento prescindente o, en el mejor de los casos aleatorio. Épocas, caracteres y fechas se desdibujan. Importan los sentimientos llevados a sus expresiones

¹⁸⁵ Manuel Puig, “Un destino melodramático”, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997.

¹⁸⁶ Enrique Serna, “La conquista de una realidad paralela”, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pág. 55.

más agudas”.¹⁸⁷ Tenemos pues, inserta en *Boquitas pintadas*, una radionovela clásica con una supuesta temática de la guerra pero el centro del argumento obviamente es el amor. El mismo González presenta argumentos resumidos, de algunas radionovelas cubanas en las cuales el amor es el centro de las historias, por lo tanto en mucho se parecen al argumento del *Capitán herido*:

En la Francia galante, la de la corte opulenta y los lances de amor, un noble campesino, rudo y violento, se enamora con pasión salvaje de una hermosa doncella [...]” (*Bohemia*, 29 de agosto e 1948). *La culpa de la otra* cuenta el amor de una chiquilla estudiante de medicina y un médico, profesor de la Universidad, maduro y [...] casado [...] *La zarpa del gato* cuenta la historia de una mujer y un hombre casados sin conocerse. Extraño amor fue aquel amor. Ella aprendió a amarlo. Él la trataba mal, pero ella lo adoraba [...] (*Información*, La Habana, 3 de agosto de 1948)¹⁸⁸

Estas historias pueden sonar a cursilería, pero el amor según la propuesta de la radionovela de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, presentaba facetas cursis. Sin embargo, eso nunca molestó a Puig, para quien la cursilería “no es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes, porque soy consciente de eso y lo he asumido.”¹⁸⁹ Por eso Sandra Lorenzano concluye su texto en el entendido de “que la cursilería puede ser también compleja, densa, innovadora.”¹⁹⁰ Andrés Amorós -otro estudioso de la obra de Puig- ve este uso de la cursilería y los sentimientos como parte de una verdad humana:

Quiero decir que el terreno propio de la literatura de Puig, me parece, son los modelos, los esquemas para vivir los sentimientos...En Puig hay una verdad humana porque hay una verdad literaria. No nos importa que sea un mentiroso, un falsario, nos interesa en la medida en que eso se traduce en literatura, en buena literatura. Lo que nos da, entonces no es un pastiche intelectual, de ninguna

¹⁸⁷ Reynaldo González, *op. cit.*, págs. 270 y 146.

¹⁸⁸ *ibid.*, págs. 146-147.

¹⁸⁹ Sandra Lorenzano, *op. cit.*, pág. 13.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pág. 23.

manera, sino es algo que él ha tenido la sensibilidad para descubrir y para transmitir en obra de arte y por eso conecta con fuentes frescas de vida, de sentimentalidad que merecen la pena siempre que se hagan con una calidad lingüística importante.¹⁹¹

La cursilería, en este contexto, no es un tema que incite a la burla, más bien se convierte en parte esencial del análisis de lo que conforma a la cultura latinoamericana. Entonces, antes que avergonzarnos, es preferible la conciencia de ello y valorar en justa medida la capacidad de Manuel Puig por elevar estos sentimientos a una obra de arte de la escritura.

¹⁹¹ Andrés Amorós, Intervención en *La semana del Autor. Manuel Puig. op.cit.*, pág. 26.

3.3 Enajenándose en la fantasía y la realidad de las historias de la radio en *Boquitas pintadas*

Tal vez convenga empezar preguntándonos e ir tratando de contestar a lo largo de este apartado: ¿por qué el embeleso, los ojos llorosos, la angustia que aparecía en los rostros de las personas que escuchaban las historias radiofónicas de las décadas de éxito del género en Latinoamérica? Esta actitud es concienzudamente expuesta por Manuel Puig en *Boquitas pintadas* por medio de los personajes asiduos a escuchar las radionovelas: Mabel y Nené, ésta en una de sus cartas dirigidas a la madre de Juan Carlos expresa: “¿Qué distinto era en Vallejos! A la tarde venía alguna amiga, charlábamos, escuchábamos la novela, bueno eso cuando no trabajaba en la tienda, pero acá ¿qué gané con venirme a Buenos Aires?”¹⁹² Escuchar la novela de la radio en las décadas anteriores a la televisión era una actividad importante en los pueblos pequeños de Argentina y Latinoamérica, recuérdese que la novela *Danlalan*, estudiada en el capítulo I, sitúa su historia en un alejado pueblo del nordeste brasileño en donde la radionovela tiene un papel principal en las acciones.

Nené se siente decepcionada de no escuchar la novela acompañada, extraña la costumbre de su pueblo provinciano. Escuchar la radionovela en compañía, propiciaba unión entre los individuos, sobre todo porque la situación de pobreza de los latinoamericanos en las zonas rurales, desafortunadamente, siempre ha sido conformadora de sus costumbres y cultura.

¹⁹² Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, pág. 30.

Algunas veces Puig plantea sus personajes como seres de radionovela y aquí los límites entre la fantasía y la realidad se tocan, aunque los personajes formen parte de una realidad paralela: la de *Boquitas pintadas*, sigue siendo la visión casi empalmada que el escritor argentino plantea entre estos dos polos y se vale de la radionovela para jugar con esos extremos. Por tal motivo dentro de su novela *Nené* (Nélida Fernández de Massa) se presenta así, “[...] no era una india bruta: hablaba como una artista de la radio y al final de las palabras debidas no olvidaba de pronunciar las eses.”¹⁹³ En esa sociedad de Coronel Vallejos, el canon del buen hablar lo establece la radio. A través de la radio además de radionovelas los habitantes de ese lugar escuchan tangos de moda, así como otros programas. Sin embargo, el episodio de más embeleso al escuchar la radionovela se da cuando Mabel, quien pareciera estar más enajenada, visita a *Nené* en su casa y le pregunta ansiosamente:

[...] ¿No escuchás ninguna novela a la tarde?

No, ¿hay alguna linda?

-¡Divina! A las cinco ¿no la escuchás?

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

-Yo me perdí muchos episodios pero cuando puedo la escucho.

-Qué lástima hoy te la perdés también. -*Nené* deseaba hablar largamente con Mabel, rememorar ¿Se animaría a sacar nuevamente el tema de Juan Carlos?

-¿No tenés radio?

-Sí, pero son más de las cinco.

-No, que son las cinco menos diez.

-Entonces la podemos escuchar, si querés -*Nené* recordó que como dueña de casa debía agasajar a la visita.

-¡Sí, regio! ¿no te enojás? Lo mismo podemos seguir charlando.

-Si, lo más bien ¿cómo se llama la obra?

¹⁹³ *ibid*, pág. 79

-El capitán herido, ya faltan cuatro días para terminar, y para el mes que viene anuncian la *promesa olvidada*. ¿Querés que te la cuente desde que empezó?
-Sí, pero después no te olvides de contarme de la Raba. ¿Cómo anda?
-Lo más bien. Bueno, te cuento cómo es el principio porque si no ya van a ser las cinco y no vas a entender nada, y después seguro que la vas a seguir escuchando.
-Pero apurate.¹⁹⁴

Es evidente que la visita a la amiga pasa a segundo plano cuando llega la hora del capítulo. Para estas mujeres los conocimientos que la radio da son símbolo de distinción social. Nené al descubrir la locura de la amiga por escuchar la historia de la radio reconoce que ella siempre había estado a la vanguardia en cuanto a medios de comunicación. Así, la enajenación de Nené es tal que mide sus logros y alcances por la programación radial, especialmente las radionovelas. Por eso mientras escuchan el capítulo Nené teme equivocarse cuando su amiga le pregunta:

-Te gusta, Nené?
-Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien.-Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordaba que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas.
-Pero si es buenísima, a mí me gusta –replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio.¹⁹⁵

Mientras escuchan la radionovela, que está dentro de *Boquitas pintadas*, la enajenación de los personajes sigue su juego entre realidad, fantasía y cotidianidad.

¹⁹⁴ Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, pág. 200.

¹⁹⁵ *ibid.*, pág. 204.

Mabel enjuicia a su amiga por lo que la fantasía de la radionovela le ofrece, como si Nené a través del argumento de la radionovela le ofreciera aspectos de su vida personal a saber:

-Pero de verdad puede querer a una sola.

Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través el velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No había duda: Si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado.¹⁹⁶

Por otro lado al aspecto sexual, sobre todo femenino, también se le hacen valoraciones enajenadas por la fantasía radiofónica, porque los juicios brotan cuando se escucha la historia, así se aprecia en la charla de Mabel y Nené, mientras la primera pone al tanto del argumento a la segunda:

-¿Pero qué clase de chica era ella? ¿Era seria o era de hacer programas?

-Bueno, ella se había enamorado de él desde chica, cuando se escapaba del castillo para ir a bañarse al arroyo y juntaban flores, y de más grande seguramente ella se le entregó.

-Entonces que se embrome. Si se entregó.

-No, en el fondo él la quiere de veras, pero como es una aldeana, él se ha dejado llevar por la familia que quieren hacer un casamiento de conveniencia con otra noble [...]¹⁹⁷

¹⁹⁶ *ibid.*, pág. 101.

¹⁹⁷ *ibid.*, pág. 201

De manera intercalada, las dos amigas van dando sus opiniones acerca de las relaciones entre los hombres y mujeres, confiando totalmente en lo que los actores hablan como si fuera la realidad de los hombres y mujeres de Coronel Vallejos. Creo que más bien es el deseo de las dos mujeres, ser ella, la que vive en ese lugar lejano y tiene a su verdadero amor al lado. De tal modo se enfrascan en discusiones partiendo de lo que sienten los personajes de la radionovela, en relación a lo que ellas creen o sienten:

-¿Ella se le entregó a él por primera vez en el granero o ya antes cuando era soltera?

-¡Nené, antes! ¿no ves que es un amor de muchos años?

-Claro, ella puede hacerse ilusiones con él porque ya se le entregó, porque yo pensé que si no se le había entregado antes cuando eran jovencitos, en el granero él estaba herido y no podía suceder, entonces él volvería a ella con más ganas.

-Eso no tiene nada que ver, si la quiere la quiere [...]

-¿Vos estás segura? ¿Cómo tendría que hacer ella para que él volviese a buscarla después de la guerra?

-Eso depende del hombre, si es un caballero de palabra o no. Callate que ya empieza.¹⁹⁸

En respuesta a la pregunta que me hice al principio de este apartado, considero que lo que atrajo a Puig de la radionovela es la fantasía hiperbólica. La fantasía es, en palabras de Vargas Llosa, el “demonio” mayor de Manuel Puig, o lo que el narrador

¹⁹⁸ *ibid.*, pág. 204-205.

argentino consideró como “la voz de la tía”¹⁹⁹, que lo llevó a echar mano de este género radiofónico. Para tener idea del grado de atracción que la radionovela ejercía hacia las oyentes se tiene información de una encuesta aplicada en los años setenta a mujeres venezolanas que escuchaban radionovelas y telenovelas, obteniendo como resultado que un 93.4 por ciento de ellas se interesaba en estas ficciones. En dicha encuesta se encontró que: “una vecina de Santa Rosa de Agua, en Maracaibo, declara que en las novelas de televisión aprende mucho. Le enseñan a la gente a defenderse contra todos los problemas. Son ejemplos para que una vea lo que es la vida. Yo no me pierdo ninguna de las que pasan por la televisión. Oigo muchas en la radio también.”²⁰⁰

Igual que las mujeres construidas por Puig, las mujeres venezolanas creían que la radionovela era trasvase de la vida real. Consideraban instructivo oír que otras mujeres también gozan y sufren igual que ellas, de esta manera sienten que no están solas. ¿Será cierto que les enseñan a defenderse? o más bien aprenden a olvidar sus problemas.

¹⁹⁹ Así explicaba Puig su paso de escritor de guiones a novelista: estaba planeando la escena de un guión en que la voz de una tía se introducía a la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas del guión, pero siguió sin parar unas 30 páginas. No hubo modo de hacerla callar. En Serna, Enrique. “La conquista de una realidad paralela” en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pág. 53

²⁰⁰ Reynaldo González, *op. cit.*, pág. 53.

3.4 Radionovela: fantasía-realidad en *Boquitas pintadas*

De acuerdo con Lourdes Ortiz en las novelas de Manuel Puig hay temáticas del sentimiento, de las pasiones y de las obsesiones:

... lo que nos da él es una visión tierna, amorosa y al mismo tiempo irónica, de ese mundo, yo diría un mundo siempre de soledad, de mujeres y de hombres que están, de alguna forma, construyendo, inmediatamente donde la frase ya está completamente hecha, donde esos personajes, son personajes desposeídos pero que construyen todo un universo precisamente, a partir de esa nada que tienen, de esa nada cotidiana, en la cual, de alguna manera, se sumergen y de la que salen precisamente, a través del mundo de la fantasía.²⁰¹

Vistos desde esta perspectiva la radionovela y el folletín se vuelven formas de liberación de esas vidas comunes de los habitantes de Coronel Vallejos. Los textos radiofónicos son construcciones escuchadas con fe en el contexto de la novela de Puig, por lo tanto provocan que los oyentes -sobre todo mujeres- no busquen separar la fantasía de su realidad, porque creer la fantasía es crearse una realidad paralela oyendo realidades en las que se desea participar. Esta convivencia con el texto oral les facilita la vida a los personajes. Recuérdese cuando Nené, en Buenos Aires, se queja de que no puede escuchar la radionovela como lo hacía en Coronel Vallejos.

²⁰¹ Lourdes Ortiz, intervención en *Semana del autor, Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1991, pág. 56.

Por otra parte, continuando con Lourdes Ortiz, considero que este mundo aparentemente superfluo que nos pinta el novelista argentino, es una parte de la propuesta. El escritor argentino se vale de esa simpleza de los géneros populares para informar de situaciones muy significativas: “esa forma de captar en pequeños matices, con pequeñas pinceladas, cuando hablan de las uñas que se están pintando, del rimel, uno está sabiendo-, y eso es lo maravilloso de sus libros- que no están hablando del rimel, de de las uñas, sino de la infinita soledad, de la necesidad de contacto.”²⁰² Así, Nené no extraña sólo escuchar la radionovela, sino la situación de relacionarse con amistades y sobre todo el recuerdo de la cercanía de Juan Carlos, su amor de juventud, en ese pequeño pueblo de la provincia argentina. A esta mujer su realidad, cuando escuchaba la radionovela en Coronel Vallejos, le gustaba porque tenía cerca su primer amor y fantaseaba en tener una vida en común con él.

Este deseo de otra realidad-fantasia de los personajes de *Boquitas pintadas* podría formar parte de los deseos del autor. Enrique Serna escribió un ensayo titulado: “La conquista de una realidad paralela”, en donde, según él, Manuel Puig: “tras haber buscado por todo el mundo una realidad paralela, comprendió que sólo podía conquistarla en la escritura.”²⁰³ Por eso dio a sus personajes la oportunidad de que ellos sí vivieran esas realidades paralelas a través de la fantasía de la radionovela, porque él, y esta es la gran diferencia de los seres construidos y su autor, estaba consciente de que esa fantasía le gustaba, pero era inexistente. Esas historias de la radio y el cine, en las que creyó cuando

²⁰² *ibid.*, pág. 47.

²⁰³ Enrique Serna, “La conquista de una realidad paralela”, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pág. 52

niño, eran sólo fantasías hermosas. De tal modo que inventar personajes que sí creen en lo que oyen es una manera de seguir creyendo en aquellas fantasías, pues según Enrique Serna, "Puig parece haber concluido que la realidad paralela está dentro de nosotros, siempre y cuando seamos capaces de convertir el sueño en acción."²⁰⁴ Los seres contruidos por Puig tienen la credulidad como característica, él se las dio con infinita ternura y comprensión al grado que les es difícil distinguir entre realidad y fantasía y son felices de ese modo, porque este autor: "no mira a sus personajes desde las alturas de lo sublime, sino que los incorpora al universo."²⁰⁵ Estas ideas pueden reforzarse con la opinión de Tunana Mercado cuando da a conocer la manera en que Puig se transformaba en algún personaje popular: "ella se desconcertó mucho cuando él le preguntó si le gustaba Travolta. Puso en la grabadora *Fiebre del sábado por la noche* de los Bee Gees, que ella seguramente menospreciaba, y acompañó la voz y el baile de Travolta con un conocimiento de causa tal que parecía consustanciado con el personaje. Es cierto que había perdido pelo, pero eso no impidió que viéramos el jopo suelto del cantante."²⁰⁶

En su narrativa Puig nutre de tanta comprensión, ternura y amor la convivencia entre la radionovela y los personajes de su ficción que casi se borran los límites entre la fantasía y la realidad, entre aquello que las mujeres sueñan: novios, bellos lugares, dinero, joyas, belleza y la cotidianidad de tejer, lavar trastes, cuidar niños, atender a un marido a quien no se ama. Al mismo tiempo la historia radiofónica también es nostalgia de una

²⁰⁴ *ibid.*, pág. 57.

²⁰⁵ Miguel Arias, "Contexto literario de la novelística de Manuel Puig", en *Semana del autor. Manuel Puig. op. cit.*, Pág. 17

²⁰⁶ Tunana Mercado, "No digas adiós", en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pág. 46

posibilidad perdida, del recuerdo del pasado en donde se vivió mejor, se tuvo amor, amistades y belleza. Pretérito que se contrapone con el presente feo de Nené: marido gordo, casa chica, fea, hijos a quienes cuidar, etc.

La radionovela es pues parte importantísima del planteamiento de realidad que lleva a cabo Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, en tanto que es una vía para dejar de lado la realidad e ir al abrazo de la fantasía. Creo que el narrador tuvo razón cuando evidenció en *Boquitas pintadas*, a través de estos géneros populares, la cercanía entre realidad y fantasía que conviven en cotidianidad como veta de creación literaria. Igual que los otros escritores estudiados en esta tesis, muy a su manera Puig, se asombró de que la radionovela, el cine y el folletín, llenaran los deseos de fantasías de miles de radioescuchas latinoamericanos y su asombro dio como consecuencia esta fascinante novela.

3.5 Voces de radionovela dentro de *Boquitas pintadas*

La mayoría de los estudiosos de la obra de Manuel Puig coinciden en que en muchas de sus novelas casi desaparece la voz del narrador y del autor para dar paso a las voces de los personajes: “se diría que toman la palabra por sí mismos los personajes o, en todo caso, una voz que no siendo la de un personaje, es una voz de un personaje más. No hay un narrador. No digo un narrador omnisciente, no digo un narrador clásico. No existe, simplemente un narrador.”²⁰⁷ Tal vez *Boquitas pintadas* no sea el mejor ejemplo en este sentido, sin embargo sí contiene voces muy particulares: las de la radionovela el *Capitán herido* misma que tiene un rol importante en ese mundo creado. Son voces que tienen mucho que ver con la fantasía y el deseo de evasión de los personajes, pues según Enrique Serna: “para las mujeres de Coronel Vallejos, víctimas de un contexto social que reprime cualquier intento de rebeldía, el radioteatro es un amargo premio de consolación, la pequeña dosis de fantasía tolerada en un ambiente de frustración y parálisis.”²⁰⁸ Precisamente ante esa falta de movimiento, de valor que le hace falta a Nené y los otros personajes para arriesgarse y vivir están las voces del texto radiofónico en donde la protagonista se arriesgó, se entregó a su amor, acto que Mabel y Nené envidian y critican, porque el guapo militar extranjero de la historia escuchada en nada se parece al novio tísico muerto prematuramente dejando inconclusa la posible dicha de una de las amigas-enemigas.

²⁰⁷ Miguel Arias, “Contexto literario de la novelística de Manuel Puig”, en *La semana del autor. Manuel Puig*, pág. 20.

²⁰⁸ Enrique Serna, *op. cit.*, pág. 51.

La voz de la radionovela se mezcla con voces que surgen de otros géneros populares como el tango, diarios, cartas, revistas del corazón, documentos policiales, lápidas de tumbas, etc. En lo que se refiere a los documentos, sobre todo en los relacionados con la oralidad, *Boquitas pintadas* se emparenta con la galería de voces que es *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Igual que el escritor cubano Manuel Puig tenía un oído estupendo y le gustaba escuchar a la gente, gozaba oyendo el habla, en este sentido según Enrique Serna, “le bastaba vivir quince días en una ciudad para empezar a hablar como si hubiera nacido ahí”.²⁰⁹ Recuérdese que es de “la voz de una tía” de donde surge el novelista.

Para Enrique Serna, Puig es maestro del relato dialogado, por eso “nos dejó personajes inseparables de su expresión, vidas habladas o voces vivientes que se independizaban de su autor”²¹⁰ En la radionovela que contiene *Boquitas pintadas* también está privilegiado el diálogo entre los amantes, a saber:

-Pierre, soy yo, no temas...

-Marie...tan temprano

-Pierre, no temas...

- Mi único temor es el de estar soñando, despertar y no verte más...allí...recortada en el marco de esa puerta, detrás de ti el aire rosado del alba...²¹¹

Las voces de la radionovela en *Boquitas pintadas* son ficcionales dentro de la ficción, pero son voces en las que los personajes creen, como el siguiente ejemplo donde el destino juega un papel importante: “Ante sus ojos estaba, sin vendas, escrito su destino.

²⁰⁹ Enrique Serna, “Manuel Puig en México. Entrevista con Xavier Labrada”, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pág. 29.

²¹⁰ Enrique Serna, “La conquista de una realidad paralela”, en *La semana del autor...*, op. cit., pág. 53.

²¹¹ Puig Manuel, *Boquitas pintadas*, op. cit., pág. 202-203

Marie vio con alegría, con estupor, condena...que la herida había cicatrizado. El ungüento había surtido efecto, y la robusta naturaleza de Pierre había hecho el resto”²¹² Esta voz guía a las radioescuchas: Nené y Mabel, es a través de ella que reinician su amistad.

Creo pues que, la voz, la oralidad de la radionovela también interesó a Puig en tanto manifestación de cultura de la mayoría de los que en las décadas cuarenta y cincuenta no hablaban mucho, especialmente las mujeres. Con las voces del texto de radio el escritor latinoamericano le apostó a la trasgresión narrativa buscando reivindicar lo que para algunos es el mal gusto de lo melodramático y de eso la radionovela está invadida, y porque si Puig en algo creía era en los aportes de lo popular y en que los otros hablaran porque detestaba las figuras de autoridad, aquellas que en algún sentido dan permiso al individuo para expresarse. Por otro lado la voz de la radionovela refuerza la historia desdichada de los personajes del meta-relato radiofónico, y reafirma el destino melodramático de personajes como la pobre la pobre Raba, quien fue víctima durante mucho tiempo de Mabel, pero al final, como si fuera otra radionovela, arregla su vida.

²¹² Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, pág. 205.

Capítulo IV: Sherezada es ahora Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*

-¿Por qué te gustan tanto los radioteatros? –le pregunté un día a la abuelita-. ¿Qué tienen que no tengan los libros, por ejemplo?
-Es una cosa más viva, oír hablar a los personajes es más real –me explicó, después de reflexionar-."
(Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*)

Con la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), el escritor peruano Mario Vargas Llosa continúa con el ciclo de humor en su literatura iniciado con *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Este humor no tiene como fin sólo hacer reír, al mismo tiempo es reflexión de la literatura y el escritor, convirtiendo a éstos en parodia por medio de la radionovela y el escritor de radio Pedro Camacho. A pesar de que el narrador latinoamericano manifiesta un sentimiento de desprecio y rechazo por este género popular, en su novela no se puede dejar de sentir un dejo de respeto a estas historias que fueron fuente de las fantasías de varias generaciones en nuestro continente.

A este escritor del Perú le tocó vivir durante su niñez y adolescencia los tiempos de auge de la radionovela en Latinoamérica. En *La tía Julia y el escribidor* el autor señala cómo su familia estaba inmiscuida en el fenómeno radionovelistico:

Siempre había tenido curiosidad por saber qué plumas manufacturaban esas seriales que entretenían las tardes de mi abuela, esas historias con las que solía darme de oídos donde mi tía Laura, mi tía Olga, mi tía Gaby o en las casas de mis numerosas primas, cuando iba a visitarlas (nuestra familia era bíblica, mirafloresina, muy unida).²¹³

²¹³ Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, España, Punto de Lectura, 2001, pág. 18

Estamos pues frente a una novela que pretende ser biográfica, parte de situaciones reales como Radio Panamericana, donde trabajaba como jefe de noticias el joven escritor y Radio Central, una radiodifusora vecina que se encargaba de difundir las radionovelas de la época. Sin embargo, la biografía es rebasada por la fantasía para beneplácito de los lectores, sobre todo en los personajes principales: Mario Vargas Llosa, Julia Urquidi y Pedro Camacho. Pero si bien los tres personajes tienen su referente real: el autor, la primera esposa del autor, Raúl Salmón (famoso escritor de radionovelas boliviano), en la ficción se nos convierten en seres melodramáticos, cómicos y fantásticos o esa realidad que pretenden proyectar es rebasada por la sonrisa y la fantasía.

4.1 La técnica de las cajas chinas en *La tía Julia...*

A decir de Mario Vargas Llosa la técnica de las cajas chinas consiste en que “siempre hay adentro una más pequeña; abrimos, sacamos una caja más pequeña, y de esa caja sale otra caja más pequeña, y se diría que así podría ser hasta el infinito.”²¹⁴ Uno de los libros ejemplo del uso de esta técnica es *Las mil y una noches*, en donde la princesa Schahrazada le cuenta a un Califa historias, unas tras otras, para evitar con esto que la

²¹⁴Mario Vargas Llosa, *La novela*, Argentina, América Nueva, 1974, pág. 45.

mate, porque si termina la historia antes del amanecer le cortarán la cabeza. Entonces prolonga todo lo que puede las narraciones, pero como una historia no puede ser interminable hace que los personajes de éstas cuenten, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están encerradas otras historias, relatadas por personajes de éstas .

En *La tía Julia y el escribidor* se da una variación de la técnica de las cajas chinas, el cambio influye en la propuesta humorística de Vargas Llosa. Schahrazada es suplantada por el escritor de radionovelas Pedro Camacho. Mientras que la princesa busca salvarse por medio de sus narraciones, el boliviano vive para su arte: la producción de historias radiofónicas. Los textos del escritor melodramático son verificados en su eficacia por el mismo Vargas Llosa cuando describe a miembros de su familia escuchándolos:

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,... Aparecía donde la tía Gaby y las encontraba a ella y a la tía Hortensia deshaciendo un ovilla con dedos absortos, mientras seguían un diálogo lleno de esdrújulas y gerundios... 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 un 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, que era grande y pesada como un aparador y que, para mal de males, siempre se ponía a todo volumen.²¹⁵

De los veinte capítulos que consta la novela, se intercalan nueve dedicados a las historias escritas por Camacho, todas con características radionovelescas: “torrente de

²¹⁵Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 142-143.

adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias devociones, casualidades y crímenes.²¹⁶ Es en estos hilvanamientos de sucesos donde se da la variante de la técnica de las cajas chinas, pues el escritor importado de Bolivia venía para escribir todas las radionovelas de radio Central en el Perú, pero su cerebro o su imaginación enfermiza hizo que a partir de la cuarta historia confundiera los personajes y los mismos aparecieran con otra profesión en un relato posterior o algunos ya muertos revivieran para participar en otras peripecias. A diferencia de que entre el lector (receptor) y la materia narrativa (y auditiva) se vayan produciendo transformaciones en la historia, aportando nuevas vivencias y tensiones, Pedro Camacho transforma a un mismo personaje en otro, o le imprime acciones que en un primer rol no hubiera podido llevar a cabo. Por ejemplo, en el capítulo X aparece la Doctora Lucía Acémila quien cura a Lucho Abril Marroquín de un trauma sufrido al atropellar y matar a una niña. Esta misma persona, convertida en el capítulo XVIII en monja, muere en el terremoto ocurrido mientras Crisanto Maravillas cantaba en una iglesia. Por otro lado, también aparece un profesor Acémila en el capítulo XVI, o Sarita Huanca Salaverría, a quien hace aparecer primero como una marimacha que alcoholiza a un árbitro de fútbol y después aparece como una dama aristocrática que apoya a Crisanto Maravillas. El auditorio ficticio de *La tía Julia y el escribidor* llega a creer que esas equivocaciones son parte de la técnica del artista de radio.

Al final de cada una de las historias o capítulos dedicados a la radionovela, Camacho lanza preguntas que tienen como fin indicarnos que tal vez la narración

²¹⁶ *ibíd.*, pág. 19.

continúe, estos cuestionamientos podrían ser en, cierto nivel, equiparados al amanecer anunciado en *La mil y una noches* que hace a Schahrazada suspender el relato:

Estallaría el escándalo o un pudoroso velo de disimulación y orgullo pisoteado ocultaría para siempre esa tragedia de San Isidro? (C. II) ¿Cómo terminaría esa tragedia chalaca? (C. IV) ¿Convertiría Gumersindo Tello el más respetable despacho judicial de Lima en ara de sacrificios? (C. VI) ¿Había muerto don Federico Téllez Unzátegui, el indesmayable verdugo de los roedores del Perú? ¿Había sido consumado un parricidio, un epitalamicidio? [...] ¿Cómo terminaría esta desventura barranquina? (C. VIII) ¿Sería el tratamiento contra la infantofobia y el herodismo tan aventurero como el que lo emancipó del complejo de rueda y la obsesión del crimen? ¿Cómo terminaría el psicodrama de San Miguel? (C. X) ¿Se aparecería ese resucitado del fondo de los años para, por segunda vez hundir a los Bergua en el horror así como ahora los había hundido en el miedo? (C. XII) ¿Lo haría? ¿Lanzaría el fósforo? ¿Convertiría el padre Severino Huanca Leyva la noche de Mendocita en crepitante infierno? (C. XIV) ¿Terminaría así, en dantesca carnicería, esta historia? (C. XVI) ¿Habría terminado o tendría una continuación ultraterrena esta hostiga de sangre, canto, misticismo y fuero? (C. XVIII).

...

En este momento de su narración Schahrazada vio aparecer la mañana, y se calló discreta.²¹⁷

Las preguntas lanzadas al final de las nueve historias radionovelescas incluidas en *La tía Julia y el escribidor* no tuvieron respuestas, o Pedro Camacho no tuvo oportunidad de darlas, llegó antes la terrible crisis nerviosa en la que confesaba: "las catástrofes eran estratagemas para recomenzar las historias desde cero, pues su memoria le fallaba, no sabía ya qué había ocurrido antes, ni qué personaje era quién, ni a cuál historia pertenecía."²¹⁸ La técnica de las cajas chinas utilizada por Camacho era anómala por eso lo traicionó y lo llevó a la locura, sin embargo hubo un triunfo en las sonrisas proporcionadas al lector-oyente de su obra. El triunfo de Camacho no llegó al nivel de

²¹⁷ *Las mil y una noches*, México, Porrúa, Colección Sepan Cuantos, No. 136, Pág. 161 al terminar La historia del joven cojo con el barbero de Bagdad.

²¹⁸ Vargas Llosa, Mario, *op. cit.*, pág. 515.

Schahrazada quien en lugar de enloquecer “llegó a convertirse en progenitora de príncipes continuadores de la real estirpe.”²¹⁹

4.2 La parodia del escritor y la literatura en *La tía Julia...*

Para Linda Hutcheon “la parodia no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias...y se pone el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo, denigrante.”²²⁰

De acuerdo con estas ideas creo que Vargas Llosa logra su objetivo de parodiar tanto al escritor como a la literatura, colocando frente a estos a Camacho-escritidor y a la radionovela respectivamente. Por otro lado se debe tomar en cuenta que en los tiempos narrados por el autor éste era muy joven (18 años) todavía no era el escritor consumado de hoy, por lo tanto, él reconoce, dentro de *La tía Julia...*, a Camacho como lo más parecido a un escritor en el Perú:

¿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

²¹⁹ *Las mil y una noches*, op. cit. pág. IX.

²²⁰ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos literarios hispanoamericanos), México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992, pág. 178.

en el Perú? [...] Cuando pensaba en estas cosas sentía tristeza y angustia. Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor... 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.²²¹

Tiempo después este narrador continuaba con ese reclamo de la falta de exclusividad del escritor latinoamericano hacia la literatura, así lo expone ante Emir Rodríguez Monegal:

En América Latina la literatura no ha sido tomada en serio... El escritor latinoamericano no asume su vocación de manera exclusiva, que es la única manera como se puede asumir, creo yo, la literatura... Creo que lo que ocurre es que el escritor latinoamericano no se atreve a elegir la literatura como una vocación... lo básico que me parece a mí decisivo para poder llegar a ser realmente un escritor: pensar que hay que organizar toda la vida en función de la literatura, no que la literatura va a estar organizada en función de la vida.²²²

A pesar de la admiración que Vargas Llosa siente por Camacho tenía muy claro que él no deseaba ser *escribidor* como el boliviano, quien tenía técnicas para escribir muy particulares: "Escribía con los dos dedos, muy rápido. Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda... Una vez que terminaba el capítulo, no corregía ni siquiera lo leía; lo entregaba a la secretaria para que sacara copias y procedía sin solución de continuidad, a fabricar el siguiente."²²³ Camacho en esta parodia se nos presenta un tanto como lo que Roland Barthes considera un *écrivain* (escribiente) "son hombres transitivos, que emplean las palabras como instrumentos... las palabras como un

²²¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 295.

²²² Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de América II*, Argentina, Ed. Alfa, 1974, pág. 397

²²³ Mario Vargas Llosa, *op. cit.* págs. 200 y 201.

medio para algo... su condición es la de un instrumento que se mueve en dirección a un fin para el que es un medio".²²⁴

Diferente de ésta era la técnica del escritor en que buscaba convertirse Vargas Llosa, por eso intentó escribir muchos cuentos a lo largo de la historia de *La tía Julia...*, textos que mostraba a su amigo Javier y a la misma Julia, pero no quedó conforme con ninguno, aunque se menciona que ya se le había publicado uno.

Por su parte Noé Jitrik menciona que el *littré* define a la parodia:

Es una obra en prosa o en verso, en la cual se toma en broma otras obras, sirviéndose de las mismas expresiones y de las mismas ideas en un sentido ridículo o malicioso. Pieza de teatro de género burlesco en la que se disfraza una pieza de un género noble... El uso de la expresión "se disfraza" es interesante porque introduce el concepto de travestismo, que para muchos caracteriza a la parodia... algunos elementos de esta definición son más que evidentes y pertenecen a una tradición conocida: burla, gracia, humor, exageración, movimiento ascendente y descendente. Pero, por sobre todo, descansa en lo que podemos llamar el "efecto", atribución habitual en la literatura según el cual un fenómeno es entendido a partir de lo que provoca.²²⁵

En este sentido el manejo paródico que del escritor y la literatura hace Vargas Llosa se consume totalmente, desde la manera en que ridiculiza la actitud metódica de Camacho al grabar los capítulos de las radionovelas, hasta el hecho de que el escritor de radio, mientras escribía, se disfrazara como sus personajes:

Los cinco actores estaban parados en círculo en torno a Pedro Camacho, quien los aleccionaba sobre el capítulo que iban a grabar... los cinco actores lo escuchaban alelados, suspensos, abriendo mucho los ojos como para absorber mejor esas

²²⁴ José Miguel Oviedo, "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *La tía Julia y el escribidor*", en Vargas Llosa, Mario, *Estudios críticos*, España, Alambra, pág. 216.

²²⁵ Noé Jitrik. "Rehabilitación de la parodia" en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Introducción y coordinación Roberto Ferro, Argentina. Instituto de literatura hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993, pág. 14.

sentencias sobre su trabajo... ese puñado de exponentes de la más miserable profesión de Lima... ante Julia y yo, que lo mirábamos embobados, Pedro Camacho, mediante cambios de atuendo, se transformaba en un médico, en un marino, en un juez, en una anciana, en un mendigo, en una beata, en un cardenal... Al mismo tiempo que operaba estas mudanzas, iba hablando, lleno de ardor: -¿Por qué no voy a tener derecho, para (sic) consubstanciarme con personajes de mi propiedad, a (sic) parecerme a ellos...²²⁶

Camacho es según el narrador peruano parodia del escritor, *un mundo al revés*, en palabras de Bajtin, de la producción literaria que busca la trascendencia de lo escrito en el tiempo, en franca oposición con la producción radiofónica cuya recepción es fugaz, pero eso no importaba al escritor radiofónico, quien mantenía rutinas de trabajo muy pesadas, a saber:

Su horario era, pues, entre quince y dieciséis horas de lunes a sábado y de ocho a diez los domingos. Todas ellas prácticamente productivas, de rendimiento *artístico* sonante... Vivir era, para él escribir. No le importaba en absoluto que sus obras durasen. Una vez radiados, se olvidaba de los libretos. Me aseguró que no conservaba copia de ninguno de sus radioteatros. Éstos habían sido compuestos con el tácito convencimiento de que debían volatilizarse al ser digeridos por el público.²²⁷

A pesar de la carga irónica puesta en lo *artístico* (de ahí las cursivas) Vargas Llosa muestra respeto por el escribidor y su género, cuando afirma que Camacho hace lo que él en su juventud buscaba afanosamente: Vivir para escribir. Ese respeto se vuelve a sentir al final de la novela en una reunión con Pascual y otros amigos, cuando Camacho está degradado a *datero* de una revista el autor de *La tía Julia...* relata: "me las ingeníé para

²²⁶ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, págs. 155 y 208.

²²⁷ *ibid.*, págs. 199 y 202

que, a lo largo de la espesa tarde, ninguno de los tres dijera una palabra más sobre Pedro Camacho.²²⁸

Por otro lado, creo que como toda novela surgida de las vivencias de quien la crea, dentro de esta parodia del escritor y la literatura a través del escribidor y las radionovelas, se cuelan matices de la *teoría de los demonios* que el escritor sostuvo en un tiempo. Cuando también expresaba que la escritura es una especie de *solitaria* para quien vive de y para ella, parásito que al *escribidor* le comió los sesos.

Camacho en cierto sentido se presenta como el ideal del escritor, ese que gasta todo su tiempo en escribir: “Yo había llegado a sentirme amigo de él (Camacho); además de la curiosidad entomológica que me inspiraba, le tenía aprecio. Pero ¿era recíproco? Pedro Camacho no parecía capaz de perder su tiempo, su energía, en la amistad ni en nada que lo distrajera de su arte, es decir su trabajo o vicio, esa urgencia que barría hombres, cosas, apetitos.²²⁹ Es como si en la parodia de Vargas Llosa se mezclara la burla y el homenaje al género radionovela y sobre todo a quien lo escribe, ya que de acuerdo con Guadalupe Martí-Peña burla y homenaje pueden darse al mismo tiempo.²³⁰ De tal modo, en *La tía Julia...* al mismo tiempo que se degrada a la radionovela causa sorpresa y admiración constatar el poder que ejerce sobre los oyentes, he aquí una cita donde la burla-homenaje se presenta:

²²⁸ *ibid.*, pág. 562.

²²⁹ *ibid.*, pág. 197.

²³⁰ Guadalupe Martí-Peña, *Discurso paródico en tres novelas de Manuel Puig*, Universidad de Washington, 1990, pág. 15.

A las tías Gaby, Laura, Olga y Hortensia los radioteatros les gustaban porque eran entretenidos, tristes o fuertes, porque las distraían y hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real, porque enseñaban algunas verdades o porque una tenía siempre su poquito de espíritu romántico. Cuando les pregunté por qué les gustaban más que los libros, protestaron: qué tontería, cómo se iba a comparar, los libros eran la cultura, los radioteatros simples adefesios para pasar el tiempo. Pero lo cierto es que vivían pegadas a la radio y que jamás había visto a ninguna de ellas abrir un libro.²³¹

Esos *adefesios*, como los llama Vargas Llosa, tienen la importancia de haber conformado el imaginario de toda una época en Latinoamérica, ya que según Miguel Oviedo, “todos hemos sido fascinados por los mismos hechizos de cartón y celuloide. Más que de libros y autores “serios”, nuestra educación sentimental es fruto de esas fantasías y mitos absorbidos por generaciones enteras a través del cine, la radio, la prensa y otros medios de comunicación masiva.”²³²

Por otra parte y de acuerdo con Mijail Bajtin, existe la parodia carnavalizante, aquella que no es “puramente negativa y formal”,²³³ sino una parodia que renueva y este puede ser el caso, en que la radionovela, y su autor están presentes en la línea por demás cómica que desarrolla la novela *La tía Julia y el escribidor*, constituyéndose así en detonante humorístico y reflexivo de lo que es la literatura y su relación con el género menor.

²³¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 144.

²³² Guadalupe Martí-Peña, *op. cit.*, pág. 17.

²³³ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, el contexto de Francois Rabelais. España, Alianza editorial, 2002, pág. 16.

4.3 El melodrama en *La tía Julia...*

El melodrama es elemento esencial de las radionovelas, por lo tanto no podía faltar en *La tía Julia y el escritor*. Sin embargo, aquí el melodrama abarca también el otro lado de la historia: aquella que pretende ser biográfica. Vargas Llosa en una entrevista dice que el melodrama se propuso como búsqueda en la novela: “el resultado del libro, es descubrir también en esa vida real, en esa versión de una vida corriente, el melodrama del radioteatro. El melodrama existe allí tan profundamente, tan vividamente como en el mundo de la imaginación y la fantasía.”²³⁴

La relación de Mario y Julia se mueve en el esquema bipolar del melodrama, sobre todo por las edades distantes de los dos. Lo que conlleva a un amor sin futuro aceptado melodramáticamente por ambos: “El porvenir era un asunto tácitamente abolido en nuestros diálogos, sin duda porque, tanto ella como yo, estábamos convencidos que nuestra relación no tendría ninguno.”²³⁵ Julia se nos convierte en heroína trágica pues se conformará con que la relación dure *cinco años*, en la realidad dura ocho años.

Es Julia quien cataloga su amor y lo iguala al radioteatro: “-Los amores de un bebé y una anciana que, además es algo así como tu tía...Cabalito para un radioteatro de

²³⁴ José Miguel Oviedo, “Conversación con Mario Vargas Llosa sobre la tía Julia y el escritor”, en Vargas Llosa, Mario, *Estudios críticos*, España, Alhambra., 1983, pág. 205.

²³⁵ Mario Vargas, Llosa, *op. cit.*, pág., 191.

Pedro Camacho.²³⁶ Esta relación amorosa, por mantenerse mucho tiempo a escondidas, contiene una particular característica del melodrama: lo prohibido. Además agreguémosle que Mario es un joven soltero menor de edad mientras que Julia es divorciada, y esta situación a mediados del siglo XX era difícil de manejar dentro del contexto de las mujeres latinoamericanas, por lo tanto la familia de Mario estaba en desacuerdo:

...La familia sabía todo desde el principio y había guardado una actitud discreta pensando que era una tontería, el coqueteo intrascendente de una mujer ligera de cascos que quería anotar en su prontuario una conquista exótica, un adolescente. Pero como la tía Julia ya no tenía escrúpulos en lucirse por calles y plazas con el mocoso...y esto era una vergüenza y algo que tenía que estar perjudicando al flaquito (es decir yo), quien, desde que la divorciada le había llenado la cabeza de pájaros ya no tendría ánimos ni para estudiar,...²³⁷.

Todo melodrama de amores contrariados, como en este caso, se jacta de tener abundantes escenas amorosas y la historia de Mario y Julia las tiene:

...Habíamos llegado a conformar un grupo inseparable y mis amores con la tía Julia adquirían, en ese cuartito de tablas, una naturalidad maravillosa. Podíamos estar de la mano o besarnos y a nadie le llamaba la atención. Eso nos hacía felices...Franquear hacia fuera era entrar en un dominio hostil, donde estábamos obligados a mentir y escondernos.²³⁸

Las escenas de ruptura de la pareja en el melodrama son esenciales para los excesos de sentimientos en las reconciliaciones, así como Mario y Julia también lo hacen: “-Ay de ti que vuelvas a salir con el endocrinólogo –le dije buscándole la boca-. Prométeme que nunca más saldrás con él.”²³⁹

²³⁶ Mario VargasLlosa, *op. cit.*, pág. 142.

²³⁷ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 347.

²³⁸ *ibid.*, pág. 344.

²³⁹ *ibid.*, pág. 247.

Los secretos son el misterio del melodrama y las radionovelas. En este caso el secreto es la relación de la tía con Mario. Los secretos son conocidos sólo por los oyentes y lectores (en este caso), y algunos personajes que juegan el rol de ayudantes. En la historia de Mario Vargas Llosa los ayudantes son la prima Nancy y el amigo Javier al principio, después se les unirán Pascual, el asistente de Mario, y el gran Pablito, otro trabajador de Radio Panamericana. Finalmente el punto fuerte de la historia llega con el matrimonio a escondidas, característica melodramática bien explotada por Mario Vargas Llosa cuando narra todo el proceso desde conseguir los documentos hasta encontrar quien los casaran siendo él menor de edad y no tener el consentimiento de sus padres.

4.3 Lo escatológico-tremendista en *La tía Julia...*

Las radionovelas de Pedro Camacho no son las clásicas de amor dulzón. Sino de amores en momentos límite de supervivencia o en situaciones un tanto escatológicas y tremendistas que muestran la realidad del escritor de las historias radiofónicas, una realidad horripilante, rara y fea como el mismo Camacho:

Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo... Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta años, y lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere... Pese a estar habituado a los contrastes entre voz y físico por mis escapadas a Radio Central, me asombró que de figurilla mínima, de hechura tan desvalida, pudiera brotar una voz tan firme y melodiosa, una dicción perfecta. Parecía que en esa voz no sólo desfilaba cada letra, sin quedar mutilada ni una sola, sino también las partículas y los átomos de cada uno de los sonidos del sonido.²⁴⁰

Considero que la temática de Camacho surge de esos primeros tiempos de dramatización radiofónica en Latinoamérica que según Reynaldo González incluía espacios donde se reconstruían hechos de sangre, reyertas por celos, crímenes pasionales, etc. Era la crónica roja dramatizada, que a la mayoría de los habitantes cubanos de la décadas de los treinta y cuarenta gustaba. Así lo testimonia un radioescucha, quien sin embargo no está de acuerdo con tal morbosidad: "Oí una transmisión, muy bien dramatizada, en la que un pobre asiático desesperado por problemas económicos asesina a su menor hija a martillazos. Los golpes del martillo en la cabeza de la infeliz criatura y su alarido de horror y de dolor produjeron a mi hija de diecinueve años y a mí tal sensación de disgusto,"²⁴¹

De manera pues que el público desde los inicios de de la radionovela también escuchaba estas historias surgidas de la nota roja mismas que enriquecidas con actuaciones y música se volvieron parte importante de las transmisiones de la radio latinoamericana. Esta es la veta que Pedro Camacho explota en su arte. Las historias de

²⁴⁰ *ibid.*, págs. 31-32

²⁴¹ Reynaldo González, *Llorar es un placer*, Cuba, Letras cubanas, 1988, pág. 164

los relatos del boliviano tienen que ver con situaciones tremendistas: un embarazo incestuoso, un predicador religioso que al verse acusado de violar a una lolita amenaza con castrarse ante el juez, un hombre que enferma cuando a su hermana la comen las ratas y quien finalmente a causa de imponer a sus hijas una disciplina férrea puede acabar muerto en manos de su familia, un vendedor de medicinas que odia a los niños y obtiene su cura a través del maltrato a los pequeños, un hombre que es atacado a puñaladas por un loco quien también intentó violar a la esposa inválida del primero, el buscapleitos cura de Mendocita quien propone que las mujeres se dediquen a la prostitución y forma escuelas donde la educación se da a través de los puños, el heredero de una familia rica que no sirve más que para ser árbitro de fútbol y se enamora de una marimacha, finalmente muere en un disturbio dentro de un partido de fútbol, un cantante folklórico que se enamora de una monja a quien dedica y canta canciones en las noches de luna hasta que un terremoto destruye el convento donde mueren el cantante y la monja. Este es el último capítulo radionovelesco de Camacho, en donde termina con su mundo ficticio para entrar en la total locura.

Después de estar en el manicomio Camacho sale y no quiere recordar sus tiempos de éxitos o tal vez aceptó que realidad y fantasía son parte de su vida, pues él sigue viviendo dentro de ese mundo tremendista, a saber:

-¿Se casó usted? -Dije, pasmado, pues no concebía que Pedro Camacho tuviera un hogar, una esposa, hijos...-, Vaya, felicitaciones, yo lo creía un solterón empedernido.

-Hemos festejado nuestras bodas de plata -me repuso en su tono preciso y aséptico-. Una gran esposa, señor. Abnegada y buena como nadie. Estuvimos separados, por circunstancias de la vida, pero cuando necesité ayuda, ella volvió para darme su apoyo. Una gran esposa, como le digo. Es artista, una artista

extranjera...- Nadie se imagina el monstruo que es –me dijo Pascual, poniendo una cara de niño que ve al cuco-. Una argentina viejísima, gordota, con los pelos oxigenados y pintarrajeada. Canta tangos media calata, en el Mezanine, una boite para mendigos.

-Cállense, no sean malagradecidos, que los dos se la han tirado –dijo el doctor Rebagliati-. Yo también para el caso.²⁴²

Esta parte del texto informa del por qué el odio de Camacho hacia los argentinos de quienes se vale para su temática escatológica: “ha impuesto la argentina costumbre –tan popular en los hogares del hermano país-, de no jalar la cadena del excusado sino una vez al día...a lo que la pensión Colonial debe, en un ciento por ciento, ese tufillo constante, espeso y tibio, que, sobre todo al principio, marea a los pensionistas”²⁴³

Los temas radionovelísticos que escribe Camacho son tomados de su realidad. El tremendismo y lo escatológico forma parte su cotidianidad, los espacios propuestos son los propios, la edad de los personajes es siempre de la edad de su creador: “la cincuentena”, “la flor de la edad”. Un ejemplo preciso es la descripción que hace Vargas Llosa del lugar donde vivía el escritor:

La pensión la Tapada daba la impresión de estar a punto de descalabrarse; las gradas en que subimos al cuarto de Pedro Camacho se mecían bajo nuestro peso... Una costra de polvo lo recubría todo, paredes y suelos, y era evidente que la casa no había sido barrida ni trapeada jamás. El cuarto de Pedro Camacho parecía una celda... Me confesó (la tía Julia) que al ver la suciedad de la pensión le había dado asco, que había hecho un esfuerzo sobrehumano para pasar la salchicha y el huevo...²⁴⁴

²⁴² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 558 y 559.

²⁴³ *ibid.*, pág. 315.

²⁴⁴ *ibid.*, págs. 205 y 210.

Pero en *La tía Julia y el escribidor* no sólo es Camacho el único obsesionado con el tremendismo que las dramatizaciones radiofónicas produjeron en la primera mitad del siglo XX. Pascual, el auxiliar de trabajo de Mario, también gusta de dar a conocer sucesos sangrientos en los noticieros y utiliza cualquier oportunidad que se le presenta para ponerlos al aire, al grado que el autor en un momento lo identifica con el escritor de radionovelas:

No ponía los pies en la radio sino para el Panamericano, y dejaba todos los boletines en manos de Pascual, quien pudo ofrecer así a los radioescuchas un verdadero festín de accidentes, crímenes, asaltos, secuestros, que hizo correr por Radio Panamericana tanta sangre como la que, contiguamente, producía mi amigo Camacho en sus sistemático genocidio de personajes.²⁴⁵

4.4 A manera de epílogo: Pedro Camacho vs. Francisco L. Urquiza.

En el medio radiofónico mexicano destaca la figura de Francisco L. Urquiza (1891-1969), quien es uno de los mejores escritores de radio de este país. Es además autor de novelas de la revolución mexicana y a quien se le atribuye uno de los mejores relatos en torno a este suceso histórico: *Tropa vieja*, donde se informa de los últimos tiempos del régimen porfirista.

²⁴⁵ *ibid.*, pág. 414.

Para estar dentro del contexto de este capítulo, presentaré a Urquizo en confrontación ficcional y amistosa con el escritor de radionovelas de la ficción de Mario Vargas Llosa. Se pensará que estarían en oposición total porque uno es guionista real y el otro ficticio, cierto. Sin embargo, ambos escriben sus textos radiofónicos con elementos humorísticos. De hecho *Tropa vieja* para muchos más cerca que del naturalismo, por los tiempos en que se escribe, lo está de la picaresca:

...lo está del género más clásico de la narrativa de lengua castellana: la novela picaresca... Espiridión Sifuentes (el narrador) reúne sobre su persona las características definidoras de los pícaros –desde su porte anticaballeresco hasta el carácter trashumante, sin olvidar el bajo origen social y una vivacidad que no debe poco al Periquillo Sarniento-, y la novela toda, que constituye un capítulo del género, es quizá la única obra picaresca no sólo de la Revolución sino de la moderna literatura mexicana.²⁴⁶

Ante Espiridión Sifuentes podríamos poner cualquiera de los contruidos por Camacho, todos son personajes con características cómicas, por ejemplo he aquí Crisanto Maravillas:

Lo cierto es que Crisanto Maravillas sobrevivió y, pese a sus piernecitas ridículas, llegó a andar. Sin ninguna elegancia, desde luego, más bien como un títere, que articula casa paso en tres movimientos –alzar la pierna, doblar la rodilla, bajar el pie -,y con tanta lentitud que, quienes iban a su lado tenían la sensación de estar siguiendo la procesión cuando se embotella en las calles angostas.²⁴⁷

Ahora veamos algunos aspectos del trabajo radiofónico que llevan a cabo los dos escritores. Pedro Camacho dentro de *La tía Julia y el escribidor* es autor de por lo menos

²⁴⁶ Francisco L. Urquizo, *Obras escogida*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Gobierno del Estado de Coahuila, Asociación Cívica General de División Francisco L. Urquizo y Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 10.

²⁴⁷ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 479.

nueve capítulos radionovelescos, además de los mencionados en números dentro del texto: “Empezó con cuatro radioteatros al día, pero, en vista del éxito, fueron aumentando hasta diez, que se radiaban de lunes a sábado, con una duración de media hora cada capítulo (en realidad, veintitrés minutos, pues la publicidad acaparaba siete)”.²⁴⁸ Por su parte Francisco L. Urquizo escribió muchos guiones, algunos de ellos conforman el texto: “...*Al viento. Teatro de radio que fue realidad*”, (sic)²⁴⁹ el cual contiene quince guiones y uno de ellos se divide en seis episodios.

Para confrontarlo con Pedro Camacho tomaremos de Urquizo el guión titulado “El santo del jefe”, mismo que hemos elegimos porque tiene un humor desmesurado igual que los escritos por Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*, novela de la cual el traductor Jens Nordenhook ha dicho: “Si yo tengo que mencionar dos libros en los que he tenido la sonrisa en mi cara mientras trabajo han sido el *Quijote* y *La tía Julia y el escribidor*.”²⁵⁰

En la introducción de...*Al viento. Teatro de radio que fue realidad*, Francisco L.

Urquizo fija su postura con respecto a escribir para radio:

...confiar exclusivamente al valor de la palabra simple y escueta el fincar en el ánimo del oyente el estado mental propicio a la concepción de la escena que se trata de relatarle, es cosa que llega a los límites de lo arduo. Por eso, el radio, como medio de comunicación espiritual, llevado más allá de la simple función elemental de trasmisor de mensajes, ha adquirido categoría de verdadera actividad estética cuya sola y única arma es la palabra hablada, desprovista de todo aliño extraño.²⁵¹

²⁴⁸ *ibid.*, pág. 198.

²⁴⁹ Francisco L. Urquizo, ...*Al Viento. Teatro de radio que fue realidad*, México, Planeta, 1953.

²⁵⁰ Entrevista a Jens Nordenhook. Tomado de Internet el día 29 de marzo de 2004.

²⁵¹ Francisco L. Urquizo, ...*Al viento. Teatro de radio que fue realidad. op. cit.*, Pág. 9

Urquizo cree que escribir para radio es algo que trasciende en la vida; también lo considera una actividad estética aunque no llega a los extremos de Camacho quien vuelve parodia su manera de hacer trascendente su arte: en la memoria. Tanto es el fanatismo de Camacho por su trabajo que alcanza a sus compañeros en la radio. Así se observa en la respuesta de la actriz Josefina Sánchez, “voz de terciopelo”: “Le pregunté si ella, que tenía tanta experiencia, pensaba realmente que Pedro Camacho era una persona de mucho talento. Tardó unos segundos en encontrar las palabras adecuadas para formular su pensamiento:

-Ese hombre santifica la profesión del artista.”²⁵²

Vamos a ir manteniendo una charla entre los textos de los dos guionistas radiofónicos. “El santo del jefe”, que ya desde el subtítulo: “Tragicomedia de ambiente muy nacional”, propone un humor específico. En cuanto a Pedro Camacho tomaremos partes textuales de algunos de los capítulos radionovelescos de *La tía Julia...*

El “Santo del jefe” relata la fiesta de cumpleaños que se lleva a cabo en honor a la autoridad de uno de los pueblos mexicanos de los tiempos en que vivió Urquizo. He aquí un extracto que humorísticamente está a tono con la escritura de Camacho.

“(Aplauso. Voces: “*Que hable, que hable*).

Voces: ¡Silencio, va a hablar!

Secretario: (Declamatorio y campanudo). Señores, señoras; mi General: deseo hacer a usted presente en este fausto día mis más fervientes votos por su bienestar general y por el de las personas de su familia que le rodean. Usted debe vivir

²⁵² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 160.

muchos años...porque ¡no se pertenece! Pertenece usted, mi general, a la patria, que a su vez, pertenece a usted. Ha crecido usted tanto...tanto, que nos asusta pensar qué haríamos con su cadáver si acaso muriera. ¡No! Usted no ha de morir; usted es inmortal, como lo son tantos otros con muchos menos méritos. La Patria lo necesita y sus amigos también. ¡He dicho!

...

Maestro: (Emocionado) Aunque no vengo preparado para el objeto y no tengo dotes oratorias necesarias como el orador que me ha precedido en el uso de la palabra; me atrevo, solamente confiando en la amistad que me dispensa el señor General, nuestro digno mandatario, a hacer oír mi débil voz, que en esta solemne ocasión sólo sirve para hacer patente mi agradecimiento al probo milite por tantas atenciones como me ha dispensado. Tanto bien ha hecho el actual Mandatario al pueblo, que sería de justicia, de alta equidad, de ecuanimidad tan sólo, que a una de las calles se le quitara el nombre del héroe que actualmente tiene y que se le pusiera el nombre del señor General.

...

Una voz: ¡Silencio, señores, va a hablar el Diputado!

(Se hace el silencio. Tose el Diputado y carraspea)

Diputado: La verba de Pasteur; el ademán de Rómulo y Reno; el trueno de mil cañones; las aguas del océano; el perfume de la Arabia; la mirra de Ostende; el guano de las Islas Clipperton; las frases contundentes de Maratón y el retumbar de rayos en las catacumbas romanas y macedónicas, no serán suficientes para cantar en este día de gloria las odas que me propongo. (Pausa) En efecto, hoy estamos asistiendo a la cristalización de la nebulosa empírica democracia embrionaria de la Odisea de Homero; los coágulos yacentes de la concentración del espíritu báquico de la densidad de los mostos y de las mieles incristalizables de la materia, se manifiesta en este épico momento histórico o histórico, en la personalidad potente y subyugante de nuestro agasajado. La masa encefálica de su rumiante numen se esparce en los ámbitos siderales de la región glútea ombligal, Patria de nuestros mayores....²⁵³

Igual que Varga Llosa, Urquiza hace uso de la parodia, sólo que el mexicano se enfoca en los diferentes discursos surgidos de cada uno de los personajes que tienen como fin alabar al festejado. Ahora veamos los textos de Pedro Camacho, mismos que por su parte parodian la literatura, a través de la radionovela.

El caso de Gumersindo Tello, quien es acusado de violador:

²⁵³ Francisco L. Urquiza, *op. cit.*, págs 95, 96 y 97.

-Ni con la mirada ni con el pensamiento he ofendido a esa niña –repetió, con acento desgarrador, Gumersindo Tello.

-La ha amenazado, golpeado y violado –se destempló la voz del magistrado- ¡con su sucia lujuria, señor Tello!

-¿Con-mi-su-cia-lu-ju-ria? –repetió, hombre que acaba de recibir un martillazo, el Testigo.

-Con su sucia lujuria, sí señor –refrendó el magistrado, y, luego de unan pausa creativa- ¡Con su pene pecador!²⁵⁴

El caso de Severino Huanca Leyva, el “hijo del estrupo”, quien se consagró sacerdote:

El padre Severino, con el argumento de que había que volver a la iglesia de los primeros tiempos, a la pura y sencilla Iglesia de los evangelios cuando todos los creyentes vivían juntos y compartían sus bienes, inició enérgicamente una campaña para restablecer en Mendocita la vida comunal... El padre Severino estipuló que, dentro de cada comuna católica existiera la más democrática igualdad entre los miembros de un mismo sexo... Las viviendas carecían de paredes, para abolir el hábito del secreto, y todos los quehaceres de la vida, desde la evacuación del intestino hasta el ósculo sexual, debían hacerse a vista de los otros²⁵⁵

El trabajo de matar ratas que ejercía don Federico Téllez Unzátegui:

Cuarenta años más tarde, constancia de los probos que remueve montañas, don Federico Téllez Unzátegui podía decirse, mientras su sedán rodaba por las avenidas hacia el frugal almuerzo cotidiano, que había mostrado ser hombre de palabra. Porque en todo ese tiempo era probable que, por sus obras e inspiración hubieran perecido más roedores que peruano nacido... A veces algunos animalitos atrapados estaban aún vivos. Emocionado, los ultimaba a fuego lento, o hacía sufrir punzándolos, mutilándolos, reventándoles los ojos.²⁵⁶

²⁵⁴ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 186.

²⁵⁵ *ibid.*, pág. 389

²⁵⁶ *ibid.*, pág. 216.

Al final de este supuesto y cordial enfrentamiento se puede decir que Francisco Urquiza y Pedro Camacho son escritores de radio con similitudes de humor y parodia en sus textos, pero anexan un elemento sugestivo, inmerso en toda buena escritura: la reflexión. Urquiza nos hace replantear, observar, crítica y hasta gozar los comportamientos sociales de los mexicanos y Camacho no lleva a pensar acerca del escritor y la literatura latinoamericanos. Estremecen el tremendismo y horror que surgen de la vida fantástico-horripilante del boliviano, pero también nos hablan de un autor que vive dentro de la fantasía, al fin y al cabo en una parte de la novela Vargas Llosa lo equipara literalmente con un ser fantástico: *Camacho parecía un duende.*

Conclusiones

Este grupo de cuatro escritores, ligados todos de alguna manera al *boom* de la novela latinoamericana, al incluir la radionovela dentro su narrativa evidencian por un lado un acto de valor para oponerse al canon y hacer valer la existencia de este género popular-industrial tan denostado en otros tiempos. Por otro, fortalecen las ideas en torno a las capacidades dialógicas de la narrativa del continente. De esta manera dieron lugar y vida a voces existentes dentro y fuera de la literatura, las cuales quieren y merecen expresarse. Demostraron que la nostalgia, el melodrama y la cursilería también han sido vehículo de creación narrativa y que la novela es el lugar adecuado para la convivencia de distintos lenguajes, géneros y técnicas; entretejido literario que lejos de construir obras enredadas las enriquece y nutre de variados significados. Estableciendo con lo anterior que la relación entre distintos campos culturales ha dado buenos frutos.

El atrevimiento a utilizar este género menor también tiene que ver con que la literatura es rebelión, contradicción y crítica. El uso de la radionovela, en estas novelas, muestra que la libertad de inventar mundos y vidas no tiene límites, sólo los que se marca el escritor-creador.

El encuentro entre estos dos géneros parecería difícil, sobre todo si se observa que la radionovela en los tiempos del *boom* moría, por lo menos en el medio urbano, pero de esta encrucijada se sale por medio del rescate interesado de la novela. Se acordó la hermana mayor que existía una mala hermana que necesitaba ayuda, y si con eso se

redituaba ganancias aún mejor acudir al llamado. Ciertamente que la radionovela tuvo mucho de melodrama pero también estaba inundada de fantasía, y estos contenidos según la propuesta de estos narradores no son motivo de vergüenza, sino maneras para reconocernos. Saber que los latinoamericanos hemos sido melodramáticos y fantasiosos, aspectos que es mejor ocuparlos creativamente.

Cada uno de estos escritores logra buena mezcla de los dos géneros. Se pueden contemplar algunas similitudes en las formas de llevarlo a efecto por ejemplo la parodia de discursos que hacen Mario Vargas Llosa y Manuel Puig, o la importancia y la relación de la oralidad con la escritura en torno a al género popular y la novela en los textos de Cabrera Infante y João Guimarães Rosa. Para mí fue una alegría, que aún no se me acaba, cuando descubrí –ya grandecita- que aquellas historias de niñez, oídas desde esa caja dorada que mi madre ponía en la repisa para que mis pequeñas mañitas no dañaran, existían escritas en otras historias que comenzaban a atraparme. Porque en ese pueblo serrano los habitantes éramos un ciento de *Surrupitas* esperando el capítulo que después recontábamos entre nosotros.

Hasta la década de los setenta del siglo XX, en algunos lugares de Latinoamérica la radio se convierte en el único medio de comunicación con las grandes ciudades. En esos tiempos el sertón brasileño, las pampas argentinas, las sierras peruanas y mexicanas, fueron espacios en donde durante el auge de la radionovela casi todos los habitantes eran analfabetos y el único alimento narrativo que podían recibir de fuera era sin duda un texto

de este tipo. Este fenómeno no podía pasar por alto a los ojos y oídos de estos cuatro creadores literarios. Así, la novela al incluir en su seno la radionovela dialoga con otro género, para al mismo tiempo lo hace con voces narrativo-radiofónicas que llegaron a lugares alejados de Latinoamérica para que miles de seres humanos pudieran acceder a la fantasía.

A lo largo de este estudio, hemos podido darnos cuenta de la trascendencia que la radionovela tuvo para el imaginario de los habitantes latinoamericanos en el lapso de tiempo que va de la década de los treinta a los ochenta del siglo XX. Al grado de jugar un papel importante en la educación sobre todo sentimental, y la formación de valores y maneras de vivir, herencia que no se debe desdeñar.

Considero se ha logrado establecer que en todos los casos la radionovela es detonante de los desarrollos literarios. La relación creativa que encontramos entre estos dos géneros estudiados surge a través de distintos mecanismos. En *Danlalan* la radionovela es el origen de la historia, el eje en torno al que se desarrollan todos los acontecimientos. Aquí la historia radiofónica significa unión, gozo y ejercicio del poder entre los individuos. En *Tres tristes tigres* la radionovela está en la oralidad electrónica que registra la novela en la vida diaria de los habitantes de la Habana. En *Boquitas pintadas* Manuel Puig acompaña a la radionovela con el folletín para mostrar los elementos melodramáticos que enajenan gustosamente a los oyentes y lectores de estos géneros populares. Mario Vargas Llosa se rió de la radionovela, la parodió, sin embargo se le coló, en mucho, el reconocimiento al poder sobre la audiencia que tenía y sobre

todo, el reconocimiento de que el primer escritor que conoció como tal fue Pedro Camacho (Raúl Salmón, escritor de radionovelas en la vida real). Quizás le pasó igual que a Miguel de Cervantes Saavedra, quien según palabras del mismo Vargas Llosa, “no mató la novela de caballerías sino le rindió un soberbio homenaje”²⁵⁷, en el caso de la radionovela creo que sería un homenaje bien merecido.

²⁵⁷ Mario Vargas Llosa, “Las palabras como hechos”, en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, México, Seix Barral, 1992, pág. 90.

Bibliografía

- Andión Gamboa, Eduardo. *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. México. Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.
- Antología de la crónica en México*. México. Era, 1981.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que Anochezca*. España. Tusquets, 2002.
- Armas, Marcelo. Vargas Llosa. *El vicio de escribir*. España. Ediciones de hoy, 1991.
- Arnheim, Rudolf. *Estética radiofónica*. Barcelona. Gustavo Gili, 1980.
- Arzate Camacho, Verónica. *Tesis: La radionovela un género rescatable*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas, 1989.
- Aura, Alejandro. "Palabras vivas, palabras muertas: la radio creativa". Ponencia presentada en el Congreso Internacional de la Lengua de Zacatecas, México, 1997.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*. España. Alianza editorial, 2002.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México. Porrúa, 1995.
- Bernal, A. Raúl. *Vuelve la radionovela a Panamá*. Panamá. Espasa editora, 1999.
- Burke, Meter. *La cultura popular en la Europa moderna*. España. Alianza editorial, 1991.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. España. Seix Barral, 1975.
- _____. *O*. España. Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares y el Fondo de cultura económica, 1998.
- Calki. *Los monstruos sagrados de Hollywood*. Argentina. Corregidor, 1976.
- Camacho, Lidia. *La imagen radiofónica*. México. Mc.Graw-Hill, 1999.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México. Siglo XXI, 1981.
- Castellanos, Orlando. *Palabras grabadas*. Cuba. Ediciones unión, 1996.

- Curiel, Fernando. *La telaraña magnética y otros estudios radiofónicos*. México. Ediciones Coyoacán, 2002.
- Díaz Ruiz, Ignacio. *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Díaz, Viana. Luis. *Los guardianes de la tradición*. Semdo editorial,
- Donoso, Jose. *Historia personal del boom*. Santiago de Chile. Aguilar Chilena de ediciones, 1998.
- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México. Benemérita Universidad de Puebla y Plaza y Valdez, 1997.
- “Desde Cuba: Al fin habló don Rafael del Junco”, en Internet, por el grupo de noticias: soc. cultura.cuba. 1997/09/14. Consultado el 17 de septiembre 2003.
- De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos literarios latinoamericanos. México. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1992.
- Durán, Aleida. “Delia Fiallo, la Reina de la Telenovela”, en Internet, 15 de septiembre, 2003.
- Ferro, Roberto (Introducción y compilación). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Argentina. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y letras. 1993.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.
- _____. *Valiente Nuevo Mundo*. México. Fondo de cultura económica, 1990.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México. Nueva imagen, 1982.
- González, Reynaldo. *Llorar es un placer*. La Habana. Letras cubanas, 1988.
- Gregorich, Luis. “Tres tristes tigres, obra abierta”, en *La nueva novela latinoamericana* (compilación de Jorge Lafforgue). Argentina. Paidós, 1989.
- Guimarães Rosa, João. *Campo general otros relatos*. Selección y traducción Valquiria Wey. México. Fondo de cultura económica, 2001.
- Hernández García, Teresa. Tesis: *Las diferentes épocas de la radionovela en el Distrito Federal*. México. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas, 1992.

- Jakobson, Roman. "El folklore como forma específica de creación", en *Ensayos de poética*. México. Fondo de cultura económica.
- Jiménez, Yvette. *Lenguajes de la tradición popular*. México. Colegio de México, 2002.
- Juárez Soto, Alejandra. Tesis: *Radionovela: comunicación significados y sentidos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas, 1994.
- Kaplún, Mario. *Producción de programas de radio*. Quito Ecuador. CIESPA:, 1978.
- La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Las mil y una noches, México, 2000, Porrúa, colección Sepan Cauntos, No. 136.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella*, Cuba, Casa de las Américas, 1990.
- Loveluck, Juan. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. España. Taurus, 1976.
- M. Ocampo, Aurora (compiladora). *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Martí-Peña, Guadalupe. *Discurso paródico en tres novelas de Manuel Puig*. Universidad de Washington, 1990.
- _____. *Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996)* Ediciones de Iberoamérica.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Obras completas*. Tomo XI. España. Espasa-calpe, 1973.
- Novo, Salvador. *Toda la prosa*. México. Empresas editoriales, 1964.
- Ong. Walter. *Oralidad y escritura*. Traducción de Angélica Scherp. México. Fondo de cultura económica, 1996.
- Orgtega, Julio. Et. All. G. *Cabrera Infante*. España. Fundamentos, 1974.
- Pereira, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Pimentel, Luz Aurora. *El elato en perspectiva*. México. UNAM-Siglo XXI, 1998.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. México. Seix-Barral, 2000.

- _____. *Bajo un manto de estrellas*. Pieza en dos actos. España. Seix-Barral, 1983.
- _____. *La traición de Rita Hayworth*. España. Seix-Barral, 1973.
- _____. *El beso de la mujer araña*. México. Seix-Barral, 2001.
- _____. *Sangre de amor correspondido*. España. Seix-Barral, 1982.
- _____. *Semana del autor*. España. Ediciones de cultura hispánica, 1991.

“Radio Reloj. Su historia”, en <http://www.Radioreloj.cu/secfijas/suhistoriahtm>. 22 de mayo de 2003.

Reveil Corella, María Antonieta, et. All. *Perfiles del cuadrante*. (Experiencias de la radio). México. Trillas, 2000.

Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo IX. México. Fondo de cultura económica, 1959.

Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de América I*. Argentina. Alfa, 1969.

_____. *Narradores de América II*. Argentina. Alfa, 1974.

Rojas Orduña, Octavio Isaac,. “El drama de la radionovela”. Internet, 5 de septiembre de 2003.

Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. México. Fondo de cultura económica, 1989.

Tiger, Lionel. *La búsqueda del placer*. España. Paidós, 1993.

Urquiza, Francisco L. *Obras escogidas*. México. Fondo de cultura económica, 2003.

_____. *... Al viento. Teatro de radio que fue realidad*. México. Editorial Marte, 1953.

Vargas Llosa, Mario. *Estudios críticos*. España Alambra, 1983.

_____. *La novela*. Argentina. América Nueva, 1974.

_____. *La tía Julia y el escribidor*. España. Punto de lectura. 2002.

_____. *La semana del autor*. España. Ediciones cultura hispánica, Instituto de cooperación iberoamericana, 1984.

_____. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, México, Seix Barral, 1992.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. España. Taurus, 1991.