



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**HISTORIAS DE LA POSMODERNIDAD:  
BOQUITAS PINTADAS Y LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR**  
Del recurso estructural al homenaje, de la crítica a la nostalgia

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**DOCTOR EN LETRAS**  
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:  
**VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA**

TUTORA: DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA  
COMITÉ TUTORAL: DR. MANUEL GARRIDO VALENZUELA  
DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE S.



**MEXICO, D.F**

**2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*A*

*Ana Laura y*

*Martha Lucía*

*en el mundo que ustedes hacen mejor.*

*A*

*Miriam,*

*en el mundo de las casualidades.*

*A*

*mis padres y a mis hermanos*

*Lucía y Francisco, Erick y Marco,*

*en donde estemos, por siempre.*

Es indispensable, pero sobre todo es un gran gusto, agradecer al comité tutorial que acompañó el desarrollo de este proceso; con sus excelentes comentarios, más que orientarlo, lo hicieron posible. Adriana, Graciela y Manuel, muchas gracias.

A los Doctores Edith Negrín y José de Jesús Bazán, gracias por el interés y las atinadas observaciones.

A mis amigas y amigos de ahora y de antes, a los de siempre, a las personas que por distintos motivos admiro y que me han enseñado diferentes maneras de ver este mundo fragmentario y paradójico. Ustedes tienen todo mi afecto y saben quiénes son.

*Mucho se ha hablado de las coincidencias de las que la vida está hecha, tejida y compuesta, pero casi nada de los encuentros que, día a día, van aconteciendo en ella, y eso a pesar de que son esos encuentros, casi siempre, los que orientan y determinan la misma vida, aunque en defensa de aquella concepción parcial de las contingencias vitales sea posible argumentar que un encuentro es, en su más riguroso sentido una coincidencia, lo que no significa, claro está, que todas las coincidencias tengan que ser encuentros.*

José Saramago, en *El Evangelio según Jesucristo*.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>La posmodernidad y el posmodernismo</b>	4
<b>1.1 Los recursos intertextuales</b>	18
1.1.1 La Intertextualidad	18
1.1.2 Transgresión de fronteras	23
1.1.3 Parodia	26
<b>1.2 Los recursos no esencialmente intertextuales</b>	31
1.2.1 Fragmentación	31
1.2.2 Autorreflexión	35
1.2.3 Excentricidad	39
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b><i>Boquitas pintadas, bienvenida de la posmodernidad</i></b>	43
<b>2.1 El autor, la novela y sus tiempos</b>	44
<b>2.2 Intertextualidad, parodias y transgresión de fronteras</b>	53
2.2.1 La novela romántica y la novela rosa	53
2.2.1.1 Inversión de la pareja romántica	59
2.2.1.2 Correspondencia	61
2.2.1.3 Amor y muerte	65
2.2.1.4 Espíritus románticos	66
2.2.1.5 Ausencias de la razón	69
2.2.2 La música y la radio	72
2.2.3 Las publicaciones periódicas	79
2.2.4 El cine	82
2.2.5 Otros textos	86
2.2.5.1 Álbum de fotografías	86
2.2.5.2 Dormitorio de señorita, año 1937	88
2.2.5.3 Agenda 1935	90
<b>2.3 Los recursos no intertextuales</b>	92
2.3.1 La fragmentación, las voces y los documentos que cuentan	92
2.3.2 La velada autorreflexión	97
2.3.3 Lo excéntrico, una orilla del mundo a escena	99

<b>CAPÍTULO III</b>	
<b><i>La tía Julia y el escritor,</i></b>	
<b>batallas en la posmodernidad</b>	104
<b>3.1 El autor, la novela y sus tiempos</b>	105
<b>3.2 Intertextualidades, parodias y transgresión de fronteras</b>	112
3.2.1 Las Intertextualidades	112
3.2.1.1 Intertextualidad clásica	113
3.2.1.2 Intertextualidad posmoderna y simulacro intertextual	115
3.2.2 La transgresión de fronteras	122
3.2.3 La parodia	124
<b>3.3 Los recursos no intertextuales</b>	131
3.3.1 La fragmentación	131
3.3.2 La autorreflexión	134
3.3.3 La exentricidad	145
3.3.3.1 Un boliviano adelantado	146
3.3.3.2 Argentina en la mira	149
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>Posmodernismos frente a la posmodernidad</b>	155
<b>4.1 La intertextualidad que fragmenta</b>	156
<b>4.2 La diversidad intertextual</b>	160
<b>4.3 Coronel Vallejos - Buenos Aires - Lima y la revuelta contra la jerarquía</b>	165
<b>4.4 El desencanto del destino</b>	168
<b>CONCLUSIONES</b>	172
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	182

# INTRODUCCIÓN

Al inicio del siglo XXI los términos posmodernidad y posmodernismo adquirieron una solidez en el debate que para algunos anunciaba, paradójicamente, el paso de una moda. No obstante, la discusión de las tres últimas décadas para definir e incluso para convenir la validez de tales categorías amainó con un saldo favorable, aunque con matices importantes, para quienes las caracterizaron y además ejemplificaron su pertinencia en diversos ámbitos de la cultura. En este trabajo planteo aprovechar este saldo favorable para volver la vista atrás hacia dos novelas latinoamericanas consideradas posmodernas.

*Boquitas pintadas* y *La tía Julia y el escribidor* fueron escritas en los años de cimentación y debate de las nociones de posmodernidad y posmodernismo, periodo en el que los procesos socioculturales a los que se refieren estaban en marcha; cronológicamente y a la vista de su recuperación de los discursos populares y de su carácter fragmentario (rasgos comúnmente identificados como posmodernos), es relativamente sencillo inscribirlas en ambas categorías. Pero aquí no se trata únicamente de catalogar a las novelas elegidas de Manuel Puig y Mario Vargas Llosa como posmodernas, idea sugerida y aceptada generalmente por los estudiosos que las han abordado. En este trabajo se busca, en primera instancia, dilucidar con precisión cuáles son los elementos que les dan ese carácter posmoderno, es decir, plantear qué recursos utilizados en ellas dejan ver las características de la



posmodernidad y el posmodernismo –por supuesto aclarando en el marco teórico lo que distingue a ambas categorías– y, eventualmente, señalar cuáles no están presentes.

De tal forma, el primer capítulo de esta tesis es dedicado a elaborar, a partir de los puntos de vista de diversos teóricos, una definición de posmodernidad y posmodernismo, pero sobre todo a caracterizar aquellos recursos (en su forma literaria) que han sido empleados en diversas obras de la época consideradas ejemplarmente posmodernas, pues sólo teniendo claro cuáles y cómo son, será posible revisar su presencia o ausencia en las novelas de nuestro *corpus*.

No obstante, éste es sólo un paso en el camino del siguiente objetivo de mi estudio, a saber, entender en qué medida y en qué aspectos el ambiente sociocultural posmoderno observado por autores como el propio Lyotard, Jameson, Hutcheon o Vattimo, se manifiesta en las novelas seleccionadas; pero esto no sólo en la parte anecdótica, sino en aspectos que van desde cuestiones estructurales del relato hasta aquellas de índole semántica.

El capítulo dos presenta el análisis de los recursos posmodernos empleados en *Boquitas pintadas*, en tanto que en el tercero se hace lo propio con *La tía Julia y el escribidor*. Es bien conocida la aguda sensibilidad de los artistas para percibir y plasmar en sus obras fenómenos en marcha y aún en ciernes. Si para los científicos sociales entender y explicarse un tema implica un rigor que precisa de hechos consumados que se convierten en pruebas de sus interpretaciones (y a partir de ello quedan en posibilidad de hacer proyecciones de lo que vendrá), para los poetas, pintores, escultores, músicos, novelistas, etcétera, la libertad que gozan en la recreación de éste y otros mundos les permite explorar múltiples posibilidades en cada obra. Por lo anterior, para este trabajo resultó indispensable desmenuzar ambas obras, revisar cómo emplean Vargas Llosa y Puig los recursos de la época en las novelas seleccionadas.

A continuación, en el capítulo cuarto el análisis previo de novelas de autores diferentes permite comparar dos interpretaciones artísticas del ambiente posmoderno en el que se generaron y del que son parte. La comprobación de constantes y diferencias entre las obras de Puig y Vargas Llosa, el contraste con la novela del otro, permite resaltar la postura de ambos escritores frente a fenómenos de la posmodernidad como la avasalladora penetración de los medios masivos, la revaloración de la cultura popular, la multiplicación de los discursos o la reflexión autocrítica; entender en qué pasajes la recuperación de un elemento estructural puede ser un homenaje, o puede oscilar entre la crítica y la nostalgia, o incluso combinar dos o varias posturas en un solo momento. Se pretende mostrar, pues, que el manejo de los recursos técnicos y temáticos se produce con más de un sentido, haciendo evidente el papel crucial que juega la ambigüedad en las obras posmodernas.

# CAPÍTULO I

## La posmodernidad y el posmodernismo

Ninguna división temporal hecha sobre un periodo social (cultural, histórico, político, económico, etc.) es absolutamente precisa; incluso es posible pensar que en cualquier división propuesta para delimitar algún periodo de un proceso humano podemos descubrir imprecisiones y reservas.<sup>1</sup> Ello sin descontar que el devenir humano es un continuo en el que, parafraseando a Karl Marx, todo proceso en marcha contiene contradicciones que llevarán a su fin y al nacimiento de algo nuevo.

No obstante, a pesar de la imperfección de las divisiones en edades, épocas, corrientes, periodos, etcétera, es incuestionable su uso para el entendimiento del mundo: gracias a una adecuada y consistente caracterización y organización de los elementos y sucesos que participan en un periodo determinado de la historia, es posible mencionarlo en las situaciones comunicativas más diversas, por ejemplo, desde una trivial plática cotidiana relativa a la moda y las formas de actuar en los años sesenta, hasta un discurso académico en el que la mera mención de civilización griega clásica permite a los receptores traer a la memoria las anotaciones leídas o

---

<sup>1</sup> De hecho, según Daniel Castillo Duarte, la “obsesión por comprender la historia a través de los moldes de la periodicidad es un rasgo de la modernidad”, por lo que podríamos concebir otras maneras de entender las transformaciones históricas; Daniel CASTILLO Duarte, *Los vertederos de la postmodernidad*, p. 17.

vistas en clase con anterioridad. Sin embargo, caracterizar un periodo en marcha resulta una tarea compleja; quizá sólo el paso del tiempo, la distancia del fenómeno analizado, permita mirar mejor y delimitar cualquier época, gracias a que una vez concluida ésta es factible analizar completo el conjunto de sus elementos (hechos, personajes, obras, etc.) y a la luz de los resultados.

Las novelas que nos ocupan en este trabajo, *Boquitas pintadas* (1968) de Manuel Puig y *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa, están inscritas temporalmente en los inicios de la posmodernidad (especialmente la primera), principios ubicados por autores como Fredric Jameson en la década de los sesenta del siglo pasado; de hecho, ambas son textos emblemáticos de tal movimiento en América Latina. En el caso de Vargas Llosa se trata de una obra que junto a *Pantaleón y las visitadoras* marcó un rompimiento (o quizá sería más atinado decir un paréntesis) lúdico con la producción novelística que lo dio a conocer. De Puig podemos afirmar que toda su obra se significa por su singularidad temática y estructural, pues ya desde su primera novela *La traición de Rita Hayworth* (1968)– dejó ver un estilo que no se adaptaba a los parámetros vigentes de la literatura de los tiempos del *Boom*, y mostró su parcial alejamiento de la ansiada originalidad y el elitismo que desde principios del siglo XX caracterizó a los diferentes “ismos” del modernismo.

Antes de entrar al análisis de las obras, en este primer capítulo desarrollo lo que aquí entenderemos por posmodernidad y posmodernismo.

Respecto a la posmodernidad podemos empezar comentando que quizá sólo hasta hace relativamente pocos años se han publicados estudios que van tomando el carácter de definitivos en la materia (aunque se trata de un fenómeno del cual incluso se pone en tela de juicio su existencia o la utilidad del concepto).<sup>2</sup> Nos

---

<sup>2</sup> No obstante, incluso autores que cuestionan abiertamente el concepto de posmodernidad conceden que existe un cambio fundamental en lo que consideran sigue siendo la modernidad; Marshall Berman, por ejemplo, señala que “nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las

valdremos de tales estudios para hacernos de una definición clara y funcional para nuestro trabajo.

El primer punto a tratar, indispensable para nosotros, es la distinción entre posmodernidad y posmodernismo. Evidentemente ambos términos tienen la misma raíz y origen, e incluso ocasionalmente son usados de manera indistinta. Además a partir de los dos es común adjetivar objetos o fenómenos concretos con los correspondientes “posmoderno” o “posmodernista”, dejando caer sobre ellos una serie de cualidades que el lector podría ubicar, generalmente sin error, tanto en la posmodernidad como en el posmodernismo. Si su cercanía es tanta, ¿cómo es posible distinguirlos entre sí?

Alrededor de los años veinte Federico de Onís acuñó el término *posmodernismo* para “describir [en la literatura] reflujo dentro del propio modernismo [...] –al que auguraba una vida breve– con su sucesor, un “ultramodernismo” que intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación”;<sup>3</sup> para entonces estaba aún lejana la etapa a la que llamamos posmodernidad y aquel término todavía transitó por varias disciplinas sin consolidarse de forma definitiva. El advenimiento de cambios globales –a raíz de la entrada a la etapa tardía del capitalismo en la que estamos inmersos– llevó a que se diera a ambos términos (posmodernidad y posmodernismo) y a sus derivados nuevos referentes que a partir de los sesenta han resultado definitivos.

Ahora bien, en cuanto a la distinción entre posmodernidad y posmodernismo, antes que una cuestión de fondo se trata de una diferencia en el nivel de análisis. Ésta estriba no en las características que los distinguen de otras etapas, sino en el tipo de eventos a los que se refiere cada término; de hecho es posible decir que el posmodernismo es un movimiento estético al interior del periodo de la cultura (para

---

raíces de su propia modernidad”. Visto de esa forma, se puede pensar aún más en la conveniencia de nombrarlo de otra manera. Marshall BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 3.

<sup>3</sup> Perry ANDERSON, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 10.

algunos de la civilización) al cual diversos autores han denominado posmodernidad, a su vez continuador o sucesor de la modernidad, entendido aquí el término cultura en su sentido antropológico que implica, además de cualquier manifestación de la sociedad, una serie de posturas fundamentales del ser humano; y pensando en la modernidad como esa etapa que la historia y la teoría social ubican a partir del Renacimiento, para unos teóricos, o de la Ilustración del siglo XVIII, para otros.<sup>4</sup>

Como sustancia del posmodernismo reconocemos entonces aquellas manifestaciones artísticas que han partido de los supuestos de la posmodernidad para emplearlos en la integración de esa obra de arte que, en consecuencia, sería posmoderna. De esta forma, la posmodernidad es el tiempo en el que se ha generado el posmodernismo, pero sería imposible descartar la posibilidad de otra corriente artística posterior e incluso paralela o coexistente con ésta última. De hecho tampoco es ni será posible encontrar a la posmodernidad como una totalidad absoluta en algún momento histórico; según Fredric Jameson es “esencial concebir la posmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros”.<sup>5</sup> Ni siquiera se cancela la posibilidad que en la posmodernidad se generen corrientes estéticas que en alguna medida vayan contra sus propios principios, como sucedió en buena medida con el romanticismo dentro de la modernidad.

Existe un consenso en cuanto a ubicar a la posmodernidad como el correspondiente cultural de la sociedad post industrial del capitalismo tardío en el que la globalización ha consumado la predicción marxista del “‘mercado mundial’ como horizonte del último capitalismo”.<sup>6</sup> Según Jean François Lyotard, este “paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señala el

---

<sup>4</sup> Desde una perspectiva marxista, Samuel Arriarán señala: La modernidad no puede ser reducida a modernización económica o técnica. Es necesario que esté relacionada con la democratización política y cultural. Samuel ARRIARÁN, *Filosofía de la posmodernidad*, p. 25.

<sup>5</sup> Fredric JAMESON, *Teoría de la posmodernidad*, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 19.

fin de su reconstrucción”,<sup>7</sup> lo cual es confirmado y precisado por el propio Jameson al afirmar que el periodo entre 1945 y 1973 “constituyó el invernadero, o entrenamiento especial, del nuevo sistema, a la vez que puede afirmarse que el desarrollo de las formas culturales de la posmodernidad es el primer estilo global específicamente americano”.<sup>8</sup> Agrega que la crisis de 1973 (petrolera, el fin del patrón oro, las guerras de liberación nacional, el inicio del declive del sistema comunista) cristalizó los cambios de la infraestructura y superestructura del mundo posmoderno.

En el camino de la posmodernidad se produjo la crisis del trabajo y de la posesión de materias primas como factores nodales en los procesos de producción. Su lugar ha sido ocupado cada vez más por el saber. El trabajo se sustituye por máquinas y las materias primas se obtienen de diversas maneras, cada vez en mayor medida mediante procesos químicos. Incluso en cuestión de energía se avanza en el perfeccionamiento de fuentes alternativas a los hidrocarburos, carbón o al aprovechamiento de cuencas hidráulicas. Ahora lo verdaderamente primordial es el saber, que a su vez se ha convertido en una posesión para la producción y para el intercambio; según Lyotard “el saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en la nueva producción [de tal forma que] se ha convertido en los últimos decenios en la principal fuerza de producción, lo que ha modificado notablemente la composición de las poblaciones activas de los países desarrollados”.<sup>9</sup> En diferentes medidas, este fenómeno ha tenido gran importancia para la desarticulación de los movimientos sociales tradicionales en todo el mundo, según Peter Drucker, “los “grupos de interés” económico van desapareciendo como entes diferenciados y autoconscientes de su identidad. Ni los “campesinos” ni los “obreros” tienen importancia numérica o política para ser “Estados económicos”,

---

<sup>7</sup> Jean François LYOTARD, *La condición posmoderna*, p. 13.

<sup>8</sup> F. JAMESON, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>9</sup> J. F. LYOTARD, *op. cit.*, pp. 16-17.

especialmente en los países desarrollados”,<sup>10</sup> lo cual por supuesto no excluye que esto suceda en regiones como Latinoamérica.

En otro frente de la posmodernidad, el abrumador éxito del capitalismo lo ha llevado a ocupar paulatinamente todo el globo. La explotación ilimitada de recursos le ha permitido la mercantilización de todo el orbe, incluso del universo de las ideas. Como el propio saber, la cultura ha dejado de ser un bien exclusivo y se ha convertido en un bien de consumo masivo: los grandes museos son visitados por multitudes, las imágenes pictóricas o fotográficas se reproducen prácticamente sin reserva, las grandes editoriales acaparan derechos autorales y los mercados del mundo, el internet pone todo a la mano. Los medios de comunicación y la industria del entretenimiento se encargan de satisfacer el hedonismo<sup>11</sup> de las sociedades desarrolladas; aunque con opciones más restringidas, también avasallan a prácticamente el resto de la población del planeta. Ante esta posibilidad de los medios Theodor Adorno preveía una “homologación general de la sociedad”.<sup>12</sup> Pero en la posmodernidad ha sucedido lo contrario, según Gianni Vattimo, “radio, televisión, prensa han venido a ser elementos de una explosión y multiplicación general de *Weltanschauungen*, de concepciones de mundo [de esta forma] se han presentado a la palestra de la opinión pública culturas y subculturas de toda índole”.<sup>13</sup>

Ante esta avalancha de visiones divergentes del mundo que van llegando (aunque sea parcialmente) a casi cualquier individuo sobre el globo, se ha presentado una ruptura de la realidad como una idea monolítica y coherente. La

---

<sup>10</sup> Peter DRUCKER, *Las nuevas realidades*, p. 39,40.

<sup>11</sup> “La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro de la ciencia y de la técnica; en la sociedad posmoderna se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir de la revolución y el progreso, la gente desea vivir el “aquí” y “ahora”, buscando la calidad de vida, y la cultura personalizada. La atención por lo *social* se vuelve hacia el individuo y se difunde el narcisismo individual y corporativo. El individuo sólo tiene ojos para sí mismo y para *su grupo*. El capitalismo autoritario cede paso al capitalismo hedonista y permisivo, que acaba con la edad de oro del capitalismo competitivo”. Josep PICÓ, *Modernidad y posmodernidad*, p. 37.

<sup>12</sup> Gianni VATTIMO, *En torno a la posmodernidad*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 15.



perspectiva eurocentrista se ve ahora como sólo una de las posibilidades de estar y entender o construir el entendimiento del universo. El mismo Vattimo señala: “intensificar las posibilidades de información acerca de la realidad en sus más variados aspectos hace siempre menos concebible la idea de *una* realidad”.<sup>14</sup>

Efectivamente, los resultados de esta explosiva actividad de los medios de comunicación son fundamentales en la desarticulación de la visión única de la realidad. Por un lado se ha producido una revaloración de las culturas marginales, tanto a nivel mundial como al propio interior de los países desarrollados (minorías étnicas, mujeres, gays). La facilidad de contacto con diversos medios ha devenido en la posibilidad y la consumación de un amplio eclecticismo cultural, que abarca no sólo mensajes y medios actuales, sino también aquellos de otras épocas, resultando de ello una revaloración de lo antiguo que cuando menos es comparable con la fascinación por la novedad, la cual fue un valor sin igual en la modernidad.<sup>15</sup>

Esta multiplicidad de versiones del mundo –locales, lejanas, antiguas, modernas, nacionales, regionales– es ante todo incompatible; aún más, si en la modernidad todas estas visiones fueron subyugadas y sometidas por premisas como el progreso, la supremacía de la ciencia y el desarrollo, actualmente funcionan desarticulando la noción única e infalible de realidad moderna.

La crisis alcanza incluso la categoría fundamental del mundo moderno, la *razón*, herencia de la Grecia antigua retomada desde el Renacimiento, consagrada por el enciclopedismo y dominante a lo largo de todo el siglo XIX y la primera mitad del XX. La posmodernidad con su amplio espectro de visiones ha venido a cuestionar su infalibilidad en las búsquedas del ser humano por una mejor vida. La

---

<sup>14</sup> G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 15.

<sup>15</sup> Respecto al valor de la novedad desde las primeras concepciones de la modernidad, David Frisby afirma: “En el centro de la «fenomenología de la modernidad» de Baudelaire se sitúa la novedad del presente: «el placer que se deriva de la representación del presente se debe no sólo a la belleza de la que puede ser investido, sino también a algo esencial a su cualidad de ser presente». Pero esa presencialidad tiene una naturaleza transitoria y da a la modernidad su carácter distintivo, ya que «por modernidad entiendo lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable».” J. PICÓ, *op. cit.*, p. 53.

utilización del conocimiento científico para la explotación y para la guerra, la imposibilidad de encontrar una cura para algunas enfermedades como el cáncer, el surgimiento de nuevas pandemias, la profundización de la marginación o la incontrolable migración laboral han minado la certeza de la posible solución de los grandes problemas de la humanidad. Se ha perdido la confianza en la razón como algo único e invariable, base del pensamiento de la modernidad. Si durante más de cuatro siglos se confió en la razón como fundamento de la técnica y el conocimiento, que llevarían a la emancipación de las necesidades humanas y a la liberación del espíritu, hoy día está a la vista su impotencia.<sup>16</sup>

La racionalización de todos los ámbitos de la vida humana, la construcción de valores universales, el papel central de la educación al alcance de todos, la secularización de la vida pública, el afianzamiento del pensamiento crítico y los sorprendentes avances de la ciencia no han sido suficientes. La modernidad no ha dado los resultados esperados y está visto que el afán de progreso que implica nos acerca a los límites de los recursos del planeta sin que tengamos la certeza de que la razón –que nos conduce por los caminos de la libertad, la competencia y la democracia– tenga las soluciones al propio crecimiento que el mismo sistema ha generado. En una posición extrema, Castillo Durante señala que se ha producido “una ausencia de fe en la marcha triunfal hacia algo así como un futuro mejor. El quebranto de la razón –su estrepitoso fracaso como auxiliar del hombre en su lucha por dominar la naturaleza– conduce a una situación sin salida en que sólo la distancia irónica puede expresar el desencanto del sujeto”.<sup>17</sup> O como lo señala Alain Touraine:

---

<sup>16</sup> No obstante, algunos autores como Jean Baudrillard consideran que se mantiene una tendencia a controlar el medio de manera absoluta, y pone como ejemplo representativo la exploración espacial: “microcosmos programado donde **nada puede ser dejado al azar**. Trayectoria, energía, cálculo, fisiología, psicología, entorno –nada puede ser abandonado a la contingencia, se trata del universo total de la norma– [...]”. Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, p. 68.

<sup>17</sup> D. CASTILLO Duarte, *op. cit.*, p. 41.

Intelectual o no, ningún ser humano que viva en Occidente a fines del siglo XX escapa a esa angustia de la pérdida de todo sentido, de la capacidad de ser sujeto y de ver invadida la vida privada por la propaganda y la publicidad, la angustia suscitada por la degradación de la sociedad en muchedumbre y el amor en placer. ¿Podemos vivir sin Dios?<sup>18</sup>

Y aunado al desencanto y a la angustia, está la certeza de una mayor sujeción de la vida a normas que llegan a ser artificiosas; Josep Picó lo dice así: “El proyecto ilustrado de la emancipación humana queda así frustrado y en su lugar se instala un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientifización de la vida social”.<sup>19</sup>

Ante esta falta de resultados los cuestionamientos refuerzan diferentes formas de pensar, explicar y vivir en el mundo, que desplazan a la sociedad organizada por el Estado moderno, ellas dividen lo que éste pretendió conducir hacia el bien común; algunas formas son nuevas y otras son recuperadas del pasado: sectas religiosas, el sistema de mercado mundial, los nacionalismos, los regionalismos que avivan sentimientos separatistas, o simplemente el escape en la industria del entretenimiento. El Estado ha cedido posiciones frente a otros sistemas cuyo fundamento no es la razón sino fenómenos como la fe, las leyes de la especulación, la oferta y la demanda o el individualismo hedonista.

Todo ello, señala Santiago Colás, como marco de la colonización final de la Naturaleza y del Inconsciente de los individuos. La primera a través de la explotación intensiva del planeta mediante mecanismos como la división internacional del trabajo, el mercado mundial, la Revolución Verde y la investigación genética; el Inconsciente mediante el avasallamiento de los medios de comunicación masiva: “El capitalismo tardío puede por tanto ser descrito como el momento en el cual los últimos vestigios de la Naturaleza que han sobrevivido al

---

<sup>18</sup> Alain TOURAINE, *Crítica de la modernidad*, pp. 163-164.

<sup>19</sup> J. PICÓ, *op. cit.*, p. 17.

capitalismo clásico son finalmente eliminados: es decir, el tercer mundo y el inconsciente”.<sup>20</sup>

En cuanto a esta conquista del mundo interior de los individuos, ámbito a todas luces relativo y sujeto a la interpretación de sus manifestaciones visibles, baste pensar en la creciente necesidad de obtener y acumular un sin fin de conocimientos de diversos tipos, profesionales, de entretenimiento, noticiosos o de cualquier otro ámbito de la vida cotidiana, conocimientos que se han formulado y se divulgan de manera cada vez más controlada por las instituciones que tuvieron su origen en diferentes momentos de la modernidad, como las universidades, el Estado, los medios de comunicación o las compañías transnacionales; de hecho, ámbitos tan cotidianos y particulares como la cocina, el aseo personal o la salud son motivo de innumerables mensajes formulados por legiones de especialistas cuyo objetivo general es, podríamos resumirlo así, enseñarnos cómo, qué e incluso cuándo pensar, naturalmente qué debemos comprar y usar; en suma, cómo debemos vivir.

No obstante, es importante subrayar que la posmodernidad es también y ante todo una etapa heterogénea. Si la modernidad se empeñó (cuando menos teóricamente) en hacer valer sus principios, sus modelos de producción, consumo, creación, etc., en todos los puntos del orbe,<sup>21</sup> la posmodernidad retoma las diferencias e incluso las utiliza. Por ello es posible hablar de posmodernidad en regiones como Latinoamérica, que ni siquiera han logrado entrar completamente en la modernidad. De hecho en el ambiente de la posmodernidad se ha producido un interés creciente por lo tradicional o lo antiguo. La eficiencia y la novedad de lo moderno no acabaron de imponerse cuando la posmodernidad (sin renunciar

---

<sup>20</sup> “Late capitalism can therefore be described as the moment in which the last vestiges of Nature which survived on into classical capitalism are at length eliminated: namely the third world and the unconscious”. Santiago COLÁS, *Postmodernity in Latin America*, p. 6.

<sup>21</sup> Valdría la pena señalar que esos principios nunca fueron del todo homogéneos, sino que estaban en continua transformación, Marshall Berman afirma que era una unidad paradójica, “la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»”. M. BERMAN, *op. cit.*, p. XIII.

absolutamente a ellos) requiere lanzar una mirada al pasado. Lo moderno se mantiene y evoluciona combinándose con el pasado e incluso con las visiones del futuro, aun cuando ese pasado sea el de otro estadio del mundo moderno que ha quedado atrás.

Todo esto sucede desde el nivel de la vida doméstica hasta el global, pasando por supuesto por nuestras vidas urbanas y rurales: fenómenos como la piratería combinan la última tecnología en reproducción de imágenes y sonido con formas de comercialización tradicionales (el tianguis o el puesto de la calle) que retan las reglas del estado moderno; en tanto las multinacionales se apropian de los sistemas productivos, financieros y comerciales de los países subdesarrollados, una buena parte de la población de estas latitudes migra hacia Europa y Norteamérica, llegan a las puertas de la modernidad norafricanos, turcos o latinoamericanos; además las formas de producción, comercialización y comunicación globalizadas representan también un reto que ha obligado al repliegue del Estado moderno ante la volatilidad de los flujos de capitales y la urgente necesidad de ser competitivos aun a costa del bienestar de la población. El desafío hacia el mundo moderno es incluso directo: multitud de organizaciones que combaten a instituciones como el gobierno, las empresas, la democracia o la legalidad se valen ahora de los propios medios que la tecnología moderna ha producido para fortalecer todo tipo de vínculos subversivos que van desde el fanatismo religioso hasta la promoción de movimientos revolucionarios o para perpetrar un sinnúmero de crímenes. Así pues, todos estos cambios en el mundo moderno que arriba a la posmodernidad han tenido un reflejo en la estética del posmodernismo.

Si por un lado pensamos al posmodernismo como la corriente artística que subvierte los principios estéticos del arte moderno conformado (con altibajos como el barroco) desde el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, por el otro, desde el propio nombre de *posmodernismo* es también claro que su existencia está íntimamente ligada con el ya citado modernismo, entendido éste como la corriente

artística que siguió al movimiento romántico de los siglos XVIII y XIX, y que dominó algo más de la primera mitad del siglo XX. Se trata, en otras palabras, de un momento que puede ser pensado desde dos niveles, desde la visión del mundo moderno en la cultura de la humanidad (con el que decimos que la posmodernidad es un punto de quiebre), o bien como una etapa que sigue al modernismo referido. Para mayor especificidad en este trabajo privilegiamos su visión desde este último plano, aunque no se descarta lo primero.

Ahora bien, al igual que el romanticismo y el modernismo, el posmodernismo no es un movimiento único y uniforme, sino varias manifestaciones artísticas en diversas disciplinas, que tienen un origen común en sus afinidades y distanciamientos del modernismo, “la mayor parte de los posmodernismos antes mencionados surgen como reacciones específicas contra las formas establecidas del alto modernismo, contra éste o aquel alto modernismo dominante que conquistó la universidad, los museos, la red de galerías y las fundaciones”.<sup>22</sup>

Es precisamente el dato de la canonización completa de las obras del modernismo lo que da la pauta al propio Jameson para ubicar el acontecimiento del posmodernismo en los años sesenta del siglo pasado. Creadores como Le Corbusier en arquitectura, Stravinski en música, Joyce, Mann o Proust en literatura “que nuestros abuelos consideraba escandalosos o chocantes, son para la generación que llega a las puertas de la década de los sesenta el *establishment* y el enemigo”.<sup>23</sup>

Sin embargo, autores como Linda Hutcheon matizan esta “enemistad” del arte posmoderno con el modernismo: “lo posmoderno obviamente fue hecho posible por la autorreferencialidad, la ironía, la ambigüedad y la parodia que caracterizan mucho del arte del modernismo”.<sup>24</sup> Es decir, antes que un rechazo absoluto a los

---

<sup>22</sup> Fredric JAMESON, *El giro cultural*, p. 16.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> “[...] the postmodern obviously was made possible by the self-referentiality, irony, and ambiguity, and parody that characterize much of the art of modernism, as well as by its explorations of language and

principios y recursos del modernismo, está su rescate y empleo, aunque –como veremos a lo largo de este trabajo– en tal rescate se dé un giro al sentido en el que se usan. La propia Hutcheon señala, por ejemplo, que la ficción posmoderna “ha venido a responder a la ideología modernista de la autonomía artística, de la expresión individual, de la deliberada separación del arte de la cultura de las masas y de la vida diaria”.<sup>25</sup> De hecho autores como Santiago Colás ponen la actitud frente a los medios masivos, y particularmente a sus mensajes, como la principal diferencia entre el modernismo y el posmodernismo: “El modernismo se define a sí mismo en oposición a la cultura de masas. El posmodernismo adopta esas formas y contenidos, incorporándolos con nuevos artilugios que derriban la distinción entre alta y baja cultura”.<sup>26</sup>

En las líneas anteriores de Hutcheon se desliza la palabra que podríamos pensar en toda definición, caracterización, clasificación de recursos, etc., acerca del posmodernismo: *ambigüedad*. En otro momento la autora señala que el posmodernismo aparentemente es no tanto un concepto sino una problemática; “un complejo de cuestionamientos heterogéneos pero interrelacionados los cuales no serán acallados por ninguna falsa respuesta *unitaria*”,<sup>27</sup> y –en función de tal ambigüedad– entre tales respuestas existen algunas que se contraponen mutuamente.<sup>28</sup> Veremos adelante que el posmodernismo se caracteriza generalmente

---

challenges to the classic realistic system of representation”. Linda HUTCHEON, *The politics of postmodernism*, p. 15. (La traducción de las citas de este texto es mía).

<sup>25</sup> “[...] has come to contest the modernist ideology of artistic autonomy, individual expression, and deliberate separation of art from mass culture and everyday life”. *Ibíd.*, p. 15.

<sup>26</sup> “Modernism defined itself in opposition to mass culture. Postmodernism embraces its forms and contents, incorporating them within new artefacts that blur the distinction between high and low culture”, S. COLÁS, *op. cit.*, p. IX.

<sup>27</sup> “The postmodernism is seemingly not so much a concept as a problematic; ‘a complex of heterogeneous but interrelated questions which will not be silenced by any spuriously *unitary* answer’” L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 16.

<sup>28</sup> Por supuesto esta ambigüedad del posmodernismo es correspondiente con la ambigüedad de la posmodernidad. Samuel Arriarán explica: “Cierto es que el modelo puramente racional y progresista de Occidente que llevó a la mundialización, hoy está en crisis, y que asistimos a la emergencia de otras formas de racionalidad. Junto a la globalización que viene imponiéndose de manera autoritaria, se observan al mismo tiempo numerosos indicios de que se está desarrollando una conciencia cultural ambigua”. S. ARRIARÁN, *op. cit.*, p. 12.

por no fijar una posición única, clara y definitiva frente a los múltiples aspectos implícitos en la obra, frente a cuestiones sociales o del individuo, ante cuestiones de técnica literaria o de género, problemas ideológicos o morales, etc. Por lo común, el punto sobre el que existe mayor ambigüedad es precisamente aquél más significativo en la obra. Su juego está entre la crítica mordaz y el elogio del pasado, entre la exhibición descarnada y la añoranza. Es imposible soslayar que en los casos que nos ocupan, Puig y Vargas Llosa, los autores recurren al bagaje de mensajes de los medios masivos recogido a lo largo de su experiencia, no sólo como lectores y escritores, ni únicamente en su vida adulta, sino a su experiencia de consumidores de mensajes desde su infancia.

Así pues, luego de esclarecer para nuestros efectos los términos posmodernidad y posmodernismo, y una vez convenido el término ambigüedad como elemento toral de lo que podemos llamar posmoderno, veamos algunos de los recursos y estrategias característicos de esta época. Cabe mencionar, sin embargo, que sería falaz pretender que esta lista sea exhaustiva y mucho menos definitiva, puesto que –como es común en el arte– cualquier límite impuesto es susceptible de ser rebasado o movido en otro momento, en otras obras.

Debido a las características propias de cada recurso comentado, en el presente trabajo me pareció conveniente hacer una primera gran división de ellos en función de la participación de un elemento fundamental, cuya conceptualización es fruto y debate fundamental de la época: la intertextualidad. Aunque la definición de intertextualidad que adoptamos aquí viene en el siguiente apartado, podemos adelantar que la gran división de los recursos posmodernos que propongo está precisamente en función de la necesidad absoluta de relaciones entre un texto y otros que le precedieron y la simple posibilidad no indispensable de ello. Es decir, divido aquí los recursos posmodernos en intertextuales y no intrínsecamente intertextuales. Ahora veamos los primeros.



## 1.1 LOS RECURSOS INTERTEXTUALES

En el debate en torno a la intertextualidad las posiciones son tan lejanas que resulta indispensable tomar posición propia. Pero antes de comenzar es pertinente decir que la intertextualidad es recurso en sí y materia prima para otros recursos, como el fruto que se puede comer al natural, pero que también puede lo mismo servir para hacer mermelada que para preparar un pastel. Algo muy distinto es la intertextualidad cuando es referencia erudita que aporta un dato franco (o roba un fragmento específico) a cuando la utilización de un texto lejano tiene un sentido paródico.

Así pues, a fin de aclarar mejor los puntos anteriores, inicio la caracterización de estos recursos precisamente por la intertextualidad.

### 1.1.1 La intertextualidad

Aunque el asunto es por sí mismo complejo y la variedad de enfoques desde los que se ha tratado también lo es, podemos usar algunas definiciones elementales de intertextualidad como punto de partida. Para Mercedes Bengoechea, por ejemplo, “puede definirse en un sentido amplio como la relación habida entre un texto y otros que le preceden”,<sup>29</sup> o bien, como afirma José Enrique Martínez Fernández, “llamamos *intertextualidad* a las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado”. Parecería no existir problema con tales definiciones, no obstante, ellos y otros autores alertan sobre la problemática que representa la falta de precisión para definir al tipo de relaciones que se considerarían intertextuales. Martínez señala, por ejemplo, que adoptar las ideas germinales de Julia Kristeva y

---

<sup>29</sup> Mercedes BENGOCHEA Bartolomé, *Intertextuality/intertextualidad*, p. 1.

Roland Barthes en un sentido amplio permitiría afirmar que la intertextualidad no es sólo un recurso particular de un escritor, sino un elemento constitutivo de cualquier obra: “Todo texto –escribía Kristeva– se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”; Barthes reafirmaba: “todo texto es un intertexto; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores [...]; la intertextualidad, condición de todo texto”.<sup>30</sup> O como menciona Graham Allen provisionalmente al inicio de su libro *Intertextuality*:

Las obras literarias, después de todo, están construidas a partir de sistemas, códigos y tradiciones establecidas por obras literarias previas. El sistema, códigos y tradiciones de otras formas de arte y de la cultura en general son también cruciales en su significado. Eso es lo que los teóricos llaman intertextualidad. El acto de lectura, señalan los teóricos, nos empuja hacia una red de relaciones intertextuales.<sup>31</sup>

Bengoechea comenta que, visto así, prácticamente toda escritura contiene un mínimo grado de intertextualidad con cualquier otro texto escrito de la misma cultura u otra afín, puesto que comparten, por ejemplo, el discurso, el idioma, el empleo de signos para la construcción de mensajes, etc. Desde esta perspectiva evidentemente sería imposible pensar en la intertextualidad como un recurso destacado en una época en particular, puesto que se consideraría entonces que “las relaciones intertextuales son parte constitutiva de cualquier enunciado del tiempo que sea, y por tanto la intertextualidad sería una cualidad más a estudiar en la producción de textos”<sup>32</sup> de todo tipo.

En nuestro caso aceptaríamos la propuesta de Martínez de designar como *interdiscursividad* a aquellas “relaciones que cualquier texto mantiene con todos los

<sup>30</sup> José Enrique MARTÍNEZ Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 74.

<sup>31</sup> “Works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature. The system, codes and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature. They are what theorists now call intertextuality. The act of reading, the theorists claim, plunge us into a network of textual relations.” Graham ALLEN, *Intertextuality*, p. 1. (La traducción es mía).

<sup>32</sup> M. BENGOCHEA B., *op. cit.*, p. 2.

discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente”,<sup>33</sup> y –con el objetivo de contar con un término más operativo para el análisis de los fenómenos que nos interesa destacar– mantenemos *intertextualidad* para las relaciones que se establecen concretamente entre un texto en particular y otro escrito anterior, un recurso que, como afirma el propio Martínez citando a Pérez Firmat, “no es un factor constitutivo de todo texto ni depende de la actitud combinatoria del lector: Es más bien un mecanismo textual que se manifiesta en determinadas circunstancias”.<sup>34</sup> Naturalmente es difícil, acaso imposible, acotar con precisión cuándo existe una relación lo suficientemente *concreta* para considerarla intertextual, o cuáles son las circunstancias precisas que indican tal relación, ello debido a que cada obra, cada autor, cada época representa un evento único en el que juegan las más diversas circunstancias. Habría casos en que la evidente parodia o la propia cita textual de otra obra no dejarían duda, pero en otros desataría una polémica porque no es posible precisar absolutamente la existencia de una conexión entre ambas obras, o si se trata de una coincidencia casual, por ejemplo, en las ocasiones en que la relación intertextual se da a través de un recurso estilístico, de una forma retórica, etc.; en tales eventos no quedaría más que argumentar a favor o en contra, pero con un amplio grado de imprecisión en cada oportunidad. Aun así, coincidimos con Segre, citado por Martínez, cuando afirma que prefiere utilizar *intertextualidad* en “casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado”.<sup>35</sup> Muy importante considera Martínez el hecho de que la intertextualidad permite seguir con cierta certeza la filiación cultural del texto, los abrevaderos del autor.

Pero incluso aceptando que no se trata de un recurso presente en cualquier construcción textual, lo cierto es que al igual que en el caso de la parodia (de la cual es parte constitutiva), se trata de un recurso cuyo origen se pierde en los inicios de la

---

<sup>33</sup> J. E. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 74.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 76.

literatura, pero que ha cobrado una importancia central en el posmodernismo. De hecho autores como la propia Bengoechea afirman que se trata un nuevo nombre para un algo antiguo:

Al fenómeno de citar, aludir, tener por fuentes, o copiar a autores consagrados por la tradición ahora se le denomina relación intertextual; leer las obras literarias buscando qué las diferencia y qué las asemeja a otras del mismo género sería ahora realizar una lectura intertextual. La intertextualidad, pues, se asemejaría a lo que se ha hecho siempre pero adjudicándolo (sic) una nueva etiqueta.<sup>36</sup>

Naturalmente entonces la cuestión sería aclarar desde qué condiciones se puede afirmar que la intertextualidad es un recurso que, si bien no es exclusivo de él, sí caracteriza al posmodernismo, es decir, justificar su inclusión en este apartado.

Nos alejamos, pues, del acuñamiento mismo del término, en los propios intentos para definirlo y redefinirlo a partir del trabajo inicial de Julia Kristeva, en la segunda mitad de los años sesenta, y de la radicalización de Roland Barthes en el sentido de considerar a todo texto como un intertexto (que incluso lo llevó a considerar “la muerte del autor”, puesto que cualquier texto no es sino una reelaboración a partir de lo ya escrito).

Aquí adoptamos el sentido restringido de intertextualidad porque las obras que manejamos efectivamente se caracterizan por el uso de múltiples recursos formales y temáticos pertenecientes a otros textos, algunos de los cuales ni siquiera pertenecen a la literatura; como se verá, su uso no es únicamente casual y poco socorrido, sino todo lo contrario, se trata del empleo de múltiples referencias que conectan con gran frecuencia al lector con discursos hacia afuera del propio texto, incluso a las afueras de la literatura.

---

<sup>36</sup> M. BENGOCHEA B., *op. cit.*, p. 2.

En *Boquitas pintadas*, pongamos el caso concreto, la exuberancia de discursos naturalmente obliga al lector a utilizar sus referencias para entender las circunstancias en que se encuentra en cada uno de ellos. Resaltando la importancia de la intertextualidad, Rubén L. Gómez-Lara afirma que en *Boquitas...* se da el uso de la letra de las canciones de tangos y boleros como recurso estructural de la novela.<sup>37</sup> No obstante, considero que a pesar de que los epígrafes de tales canciones abran cada una de las entregas de la obra (y de una de ellas proviene la frase que le da título), son muchos más los textos –o tipos de textos– que entran en juego, no sólo en el nivel de ordenamiento estructural de las entregas que la integran, sino al interior de cada entrega, en el nivel de las secuencias, de las escenas y de las anécdotas. Entre esos otros textos están, como veremos en el apartado referido a la parodia, los sumarios periodísticos, pero podríamos agregar otros más íntimos y de igual trascendencia en su propio ordenamiento, como el álbum fotográfico familiar de Juan Carlos, o incluso la serie de partes judiciales y médicos que aparecen en diversos elementos de la novela.

En cuanto a *La tía Julia y el escribidor*, naturalmente el primer y sin duda principal caso es el de la intertextualidad con el medio radiofónico, la presentación de historias a través de narraciones que si bien no son precisamente guiones de radio, sí en cambio reproducen diversas de sus características en aspectos como la construcción de personajes o el manejo del suspenso. Las referencias a la prensa y a la literatura por supuesto también conectan con otro tipo de textos y, de igual forma, la mención de algunas películas o las definiciones del amor de Petrarca.

Especial interés tendrá en este caso la mezcla (aunque en algún sentido sea involuntaria) de elementos textuales que se da al interior de la propia novela entre los diferentes radioteatros de Pedro Camacho; estrictamente no se trata de un fenómeno intertextual, puesto que todas las referencias se hacen al interior de la

---

<sup>37</sup> Rubén L. GÓMEZ-LARA, *La intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig*, p. 18.

novela, aunque visto desde la diégesis sí pueden considerarse intertextos, pero este punto lo analizaremos detalladamente en el capítulo III.

### 1.1.2 Transgresión de fronteras

En los estudios sobre el posmodernismo existe un consenso en cuanto a la trasgresión de fronteras genéricas, temporales y, sobre todo, de la división entre la llamada cultura superior y la cultura de masas o popular. Previamente, el modernismo “tuvo un interés creado en la preservación de un ámbito de cultura superior o de elite contra el ambiente circundante de baratura y *Kitsch*, series de televisión y cultura del *Reader’s Digest*”;<sup>38</sup> según Clement Greenberg, “la única preocupación del arte modernista era el arte en sí; es más, para el artista el único enfoque correcto, en cualquier forma o género, era la naturaleza y los límites de ese género [...] El modernismo se presentaba, pues, como la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido”.<sup>39</sup>

En sentido opuesto, el posmodernismo se ha permitido incorporar al discurso artístico ese tipo de manifestaciones antes despreciadas. Según Santiago Colás, probablemente

el criterio más comúnmente convenido para distinguir entre las sensibilidades moderna y postmoderna son sus respectivas actitudes hacía la cultura de masas. El modernismo se define a sí mismo en oposición a la cultura de masas. El Postmodernismo abraza sus formas y contenidos, incorporándolos a nuevos artilugios que borran la distinción entre alta y baja cultura.<sup>40</sup>

En nuestro caso baste pensar simplemente en las novelas que nos ocupan: *La tía Julia y el escribidor*, la cual rescata –como veremos más adelante– las formas, la

---

<sup>38</sup> F. JAMESON, *El giro...*, p. 16.

<sup>39</sup> M. BERMAN, *op. cit.*, p. 18.

<sup>40</sup> S. COLÁS, *op. cit.*, p. IX.

temática y las perspectivas propias de la novela de folletín o de las radionovelas; y *Boquitas pintadas*, en la que Puig hace gala de apertura a discursos tan diversos como los de las revistas del corazón, partes médicos y policíacos, álbumes fotográficos, radionovelas, cine, etcétera, todos ellos discursos bien conocidos, pero por su naturaleza considerados lejos de pretensiones artísticas o culturales (quizá con la única excepción de cierto tipo de cine), originalmente más útiles para fines prácticos (asuntos legales, relaciones familiares, diversión, forma de fuga, etc.) que por su apreciación estética y mucho menos por su consideración académica. Hutcheon lo advierte de esta manera:

Existen otros tipos de tensión fronteriza en el posmodernismo; algunas son creadas por la transgresión de los límites entre los géneros, entre disciplinas o discursos, entre la alta cultura y la cultura de masas, y lo más problemático es, quizá, entre la práctica y la teoría.<sup>41</sup>

Pero el caso preponderante en ambas obras es el de los mensajes propios de la llamada cultura popular (radionovelas, música, novelas del corazón), ya fuesen éstos transmitidos a través de los medios masivos o incluso en forma de libro, los cuales curiosamente, o quizá sería mejor decir en concordancia, comenzaron a ser objeto de estudios serios precisamente en los años en que Puig los incorporaba a su discurso literario. Un ejemplo de tal atención por parte del mundo académico es la obra *Sociología de una novela rosa*, en la que Andrés Amorós empieza por afirmar:

La cultura de masas es uno de los ingredientes fundamentales del espíritu de nuestro tiempo. Las modernas sociedades industriales no buscan su sistema de creencias ni sus modelos de comportamiento en la Universidad, en la conferencia cultural, en la lectura de los clásicos. Ha surgido una nueva cultura, y es imprescindible tener conciencia clara de ello. Se dirige a una enorme masa social, ya que, en gran medida, es común a todas las naciones de Occidente. Se difunde

---

<sup>41</sup> “There are other kinds of border tension in the postmodern too; the ones created by the transgression of the boundaries between genres between disciplines or discourses, between high and mass culture, and most problematically perhaps, between practice and theory”. L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, p. 18.

mediante las técnicas industriales de comunicación de masas: cine, radio, televisión, revistas ilustradas, tebeos, novelas populares...<sup>42</sup>

Así como Amorós dedicó su tiempo al estudio de tales mensajes, Puig y Vargas Llosa (en el orden de aparición de las novelas en cuestión) brincaron las barreras del canon para trabajar con esas formas. Cabe decir que aunque ya se había utilizado los textos populares en otros momentos de la literatura por autores como Joyce, en el posmodernismo la manera de referirlos es sustancialmente distinta: no se manejan como parte de la descripción de un momento en la historia, ni como un recurso para caracterizar a un personaje; más bien se trata de una incorporación de sus formas “a un punto tal que el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar”;<sup>43</sup> esto con el riesgo de que, así sucedió a Puig, su obra fuera despreciada por autoridades como, paradójicamente, el propio Mario Vargas Llosa. Jill-Levine, sin embargo, delata que tras la descalificación hubo algo más:

Manuel tenía un motivo de enojo más con Cortázar y también con Vargas Llosa, ya que ambos había desechado a Puig como un peso liviano, sólo para después seguir su guía. Cortázar salió con un volumen de cuentos *Queremos tanto a Glenda*, cuyo cuento homónimo se refiere a la actriz Glenda Jackson. En el caso de Vargas Llosa, conocido por sombrías novelas políticas como *Conversación en la catedral*, de pronto decidió que él también podía tener humor y hasta escribió sobre un autor de radioteatros en *La tía Julia y el escribidor* [...] La mera existencia de rivales o imitadores señalaba, sin embargo, que Manuel había dejado su marca.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Andrés AMORÓS, *Sociología de una novela rosa*, p. 9.

<sup>43</sup> F. JAMESON, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>44</sup> Suzanne JILL-LEVINE, *Manuel Puig y la mujer araña*, p. 218.



### 1.1.3 Parodia

Tan importante como la propia transgresión de fronteras genéricas y entre disciplinas es sin duda el uso de la parodia, recurso antiguo en la literatura; basta pensar en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y en las novelas de caballería que le precedieron para estar ciertos de que no sólo es un recurso ancestral, sino también empleado con maestría en otros tiempos (incluso desde la antigüedad clásica).

No obstante, tradicionalmente se consideró a la parodia como una forma secundaria en la literatura; según Linda Hutcheon

La parodia ha sido llamada parásito y derivado. En un famoso exabrupto de Leavis, por no decir disgusto, señaló que la parodia estaba basada sobre la creencia de que ésta era enemiga del genio creativo y la original vitalidad [...] Lo que es claro desde este tipo de ataques es la fuerza sostenida de la estética romántica que valora el genio, la originalidad y la individualidad. En este contexto la parodia necesariamente debe ser considerada como una forma muy menor.<sup>45</sup>

En otro sentido, el propio término parodia tampoco es extraño en la vida cotidiana, como lo menciona Noé Jitrik:

Parodia es una palabra conocida y de uso corriente; pareciera, por lo tanto, que sabemos lo que debemos saber cuando hablamos de ella y de gesto paródico; incluso es, hasta cierto punto, desvalorizante y agresiva cuando la aplicamos así como cuando se nos aplica. Será entonces conveniente liberarse de estas connotaciones para recuperar

---

<sup>45</sup> “Parody has been called parasitic and derivative. Leavis’s famous distaste, not to say contempt, for parody was based on his belief that it was the philistine enemy of creative genius and vital originality [...] What is clear from these sorts of attacks is the continuing strength of a Romantic aesthetic that values the genius, originality, and individuality. In such context parody must needs be considered at best a very minor form”. Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, p. 4 (la traducción es mía).

un campo diferente: la consideraremos “artefacto” o aparato productor de textos.<sup>46</sup>

Y agrega que en la literatura latinoamericana la parodia “es una constante, recorre varios siglos; aparece en el momento mismo de una fundación de algo que va a ser literatura y que todavía no lo era”.<sup>47</sup> Sin embargo, nos deja con el pendiente de escuchar sus ejemplos.

Hutcheon confirma la posibilidad creadora de la parodia al señalar que más allá de ser un fenómeno que puede estar fuera de la literatura, “la parodia en esta centuria es uno de los mayores modos de construcción del texto tanto temática como formalmente”.<sup>48</sup>

Ahora bien, autores como el propio Jitrik y Hutcheon coinciden en que la parodia en la literatura posmoderna se ha deslindado de la burla como un rasgo que en otros tiempos se consideró intrínseco de ella; incluso el propio Jameson aún da un lugar central a la burla en su caracterización:

la parodia aprovecha el carácter único de estos estilos modernistas y se apodera de las idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original. No voy a decir que el impulso satírico sea consciente en todas las formas de parodia: en todo caso, un buen o un muy buen paródico tiene que tener cierta secreta simpatía por el original.<sup>49</sup>

Hutcheon, en sentido opuesto, llega hasta la descalificación de la burla:

Lo que aquí llamo parodia no es sólo la ridícula imitación mencionada en el común de los diccionarios [...] es una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a

<sup>46</sup> Noé JITRIK, “Rehabilitación de la parodia”, en Roberto FERRO, *La parodia en la literatura latinoamericana*, p. 13.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> “[...] parody in this century is one of the mayor modes of formal and thematic construction of text”, L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, p. 2.

<sup>49</sup> F. JAMESON, *El giro...*, p. 17-18.

expensas del texto parodiado. [...] La parodia es, en otra formulación, repetición con distancia crítica, lo cual marca diferencia en lugar de similitud.<sup>50</sup>

Más adelante agrega que tal repetición con distancia crítica se da “no necesariamente en el mismo medio o género: la literatura es reconocida por parodiar discursos no literarios”.<sup>51</sup> En nuestro estudio y a la luz de las novelas que analizaremos, este punto es central. El evidente enriquecimiento de *Boquitas pintadas* y *La tía Julia el escritor* a partir de elementos de discursos no literarios hace indispensable abrir la posibilidad de la parodia posmoderna más allá de la propia literatura.

Así pues, en lo que nos concierne, el posmodernismo ha hecho de la parodia un recurso fundamental en su diferenciación con los modernismos que le precedieron. Si el genio de Cervantes y muchas otras obras de otros tiempos y latitudes manejaron este recurso, durante la segunda mitad del siglo XX –a partir de la década de los sesenta para ser más precisos– numerosos autores convirtieron a la parodia un recurso central para producir sus textos. Sin embargo, el principal rasgo que distingue a la parodia posmoderna es precisamente la *ambigüedad*, más allá de ser una forma de burla.

Además de ser una manera de criticar y hacer escarnio de obras precedentes, el uso de la parodia ha sido en buena medida una forma de rescatar y hasta revalorar textos antes absolutamente despreciados por la crítica, incluso algunos que ni siquiera eran considerados con algún valor estético o narrativo. *Boquitas pintadas* puede ser un excelente ejemplo de ello, ahí Puig recrea de forma paródica textos tan diversos como partes médicos o policíacos, correspondencia a revistas del corazón,

---

<sup>50</sup> “[...] what I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definitions [...] is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”. L. HUTCHEON, *A Theory of...*, pp. 6-7.

<sup>51</sup> “[...] not necessarily even in the same medium or genre: literature is famous for parodying non –literary discourse” L. HUTCHEON, *A Theory of...*, p. 18.

un álbum fotográfico y varios más. Un ejemplo puede ser el siguiente fragmento de la SEXTA ENTREGA de *Boquitas pintadas*:

ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937  
EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES

*Hora de apertura:* 18:30 horas.

*Precio de las entradas:* caballeros un peso, damas veinte centavos.

*Primera piezaailable ejecutada por el conjunto Los Armónicos:*  
tango “Don Juan”.

*Dama más admirada en el curso de la velada:* Raquel Rodríguez.

*Perfume predominante:* el desprendido de las hojas de los eucaliptos  
que rodean al Prado Gallego. (BP 98)<sup>52</sup>

En esta ocasión el texto toma la forma de un sumario periodístico, herramienta en extremo útil para condensar los datos más importantes de un evento; pero aquí se convierte en una lista de casi seis páginas que llega a consignar hasta la información aparentemente más superflua, como “*Piezaailable más aplaudida:* vals “Desde el alma”” (BP 98), lo cual evidentemente se convierte en una crítica a esa manera de consignar la información, ya que, después de todo, el criterio para considerar como noticioso un detalle no deja de ser sino un ejercicio de subjetividad convencional.

Por otro lado, Hutcheon atribuye el éxito de la parodia en el siglo XX a las nuevas condiciones que permitieron una mayor oportunidad de lectura a la población occidental: “Desde este periodo con un público de clase media letrado y lector, el parodista puede aventurarse usando textos canónicos familiares (la Biblia, los clásicos) e incluso los contemporáneos”.<sup>53</sup> Naturalmente para que una parodia funcione como tal es necesario que el lector comparta los referentes de lo parodiado.

<sup>52</sup> Manuel PUIG, *Boquitas pintadas*, p. 98. Cada vez que se cite este texto se pondrá al terminar la cita y entre paréntesis las letras BP seguidas por el número de página de dónde proviene la cita; para el caso de *La tía Julia y el escritor* se anotará la referencia de la misma forma utilizando LTJE.

<sup>53</sup> “Since this period had a literate middle-class reading public, parodist could venture beyond using canonic familiar text (the Bible, the classics) to include contemporary”. L. HUTCHEON, *A Theory of...*, p. 2.

De igual importancia para el desarrollo de la parodia es el hecho de que el modernismo se distinguió por su incesante búsqueda de la originalidad. Así lo explica Jameson:

Es evidente que la literatura moderna ofrece un campo muy rico para la parodia, dado que sus grandes escritores se definieron por su invención o producción de estilos más bien únicos: piénsese en la oración larga faulkneriana o la característica imaginería de D. H. Lawrence; en la singular forma de usar abstracciones de Wallace Stevens; también en el manierismo de los filósofos, Heidegger o Sartre; en los estilos musicales de Mahler o Profokiev. Por muy diferentes que sean entre sí, todos esos estilos son comparables en lo siguiente: cada uno de ellos es completamente inconfundible; una vez que se aprende es improbable que se le confunda con algún otro.<sup>54</sup>

Aunque en la novela de Vargas Llosa y en la de Manuel Puig comúnmente no se procure la parodia específica de otro autor literario, sí en cambio existe una evidente intención de imitar estilos y medios perfectamente identificables (principalmente por sus vicios). En otras palabras, los objetivos de la parodia están en las formas de aquellos mensajes fácilmente distinguibles por sus singularidades. En el extremo de estas ideas, Jameson afirma que en el mundo posmoderno

tenemos que tomar en cuenta el enorme peso de los setenta u ochenta años del propio modernismo clásico. En este sentido, igualmente, los escritores y artistas de la hora actual no pueden inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones; las singularidades ya han sido pensadas.<sup>55</sup>

Aquí consideramos por lo menos temerarias sus afirmaciones, pues, como siempre, el arte ha ido más allá de lo que han pensado quienes han intentado ponerle límites a

---

<sup>54</sup> F. JAMESON, *El giro...*, p. 18. Agrega más adelante que “los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inconfundible como nuestra huella digital e incomparable como nuestro propio cuerpo. Pero esto significa que la estética modernista está orgánicamente vinculada a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, presumiblemente generados por su propia visión única de mundo y forjadores de su propio estilo único e inconfundible”, p. 20.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 21-22.

su capacidad de inventar formas de renovarse, así sea cuando lo hace mirando hacia el pasado, porque como lo dijo alguna vez Augusto Monterroso, en literatura nada está escrito.

## **1.2 LOS RECURSOS NO ESENCIALMENTE INTERTEXTUALES**

Sin el concurso de la intertextualidad los siguientes tres recursos podrían muy bien entrar en juego. Se trata de una manera de escribir la historia –la fragmentación–, una perspectiva del mundo para mirarlo desde la periferia –el excentrismo– y otra perspectiva que apunta hacia adentro de la obra, de la novela o la propia literatura –la autorreflexión–. Por supuesto esto no descarta la posibilidad del enriquecimiento de tales recursos mediante el establecimiento de relaciones con otros textos. Pero para el análisis que permita definirlos en primera instancia me permitiré buscar ejemplos en los que su existencia sea, por así decirlo, más pura. Ello servirá para entenderlos mejor y saber de su posibilidad de manejo independiente.

### **1.2.1 Fragmentación**

La modernidad intentó ordenar el mundo para la humanidad. El imperio de la razón procuró regir mediante la ciencia y la técnica la vida de mujeres y hombres; en su búsqueda de progreso ha procurado abarcar todos los órdenes de la realidad, porque hemos aprendido que incluso el estudio de las cosas más extravagantes en cierto escenario puede resultar de gran utilidad. En algunos momentos se tuvo la confianza de que por el camino de la aplicación de ese conocimiento, sólo era

cuestión de tiempo para que el ser humano llegase a construir sociedades perfectas (como planeaban los socialistas utópicos) o que se obtendría el conocimiento último del mundo como suponía el positivismo.

Sin embargo, el siglo XX demostró fehacientemente que la realidad es mucho más compleja, y aún inexplicable, de lo que se pudo pensar. Dos Guerras Mundiales y una Guerra Fría, los desastres a causa del abuso de la tecnología, la evidencia de que el progreso lleva al planeta a su agotamiento, nos han dado cuenta de que las aristas de la realidad son, aún e indudablemente por siempre, inabarcables.

Como producto ejemplar de su época, la novela moderna no era otra cosa que una representación ordenada del mundo (no debemos confundir con un mundo ordenado). Desde el extremo que puede ser el proyecto de Balzac para estudiar toda una sociedad a través de la *Comedia humana*, hasta el intento de representar el fluir impredecible del pensamiento en la “corriente de la conciencia” de autores como Marcel Proust o Virginia Wolf.

En cambio, en más de un sentido el posmodernismo representa al mundo como desde nuestro tiempo nos es posible percibirlo, por partes, por fragmentos que en ocasiones es imposible encajar perfectamente y que nos obligan a saltar entre diversas perspectivas. Ya desde la primera mitad de la década de los cincuenta Juan Rulfo creó un universo fragmentado entre la vida y la muerte en *Pedro Páramo*; con un tinte lúdico Julio Cortázar hizo otro tanto en *Rayuela*. Sin embargo en ambos casos mantienen su modernidad al no incursionar en el mundo de la cultura popular a través de los medios masivos, pues en el primer caso la fragmentación se da entre las visiones de mundo de personajes rurales y en el segundo es acompañada por anotaciones eruditas sobre literatura, música, pintura, etc.

Por distintos caminos, con diferentes recursos y sin duda con diferentes visiones, otros escritores han presentado obras con una articulación fragmentada. Las novelas que nos ocupan de Manuel Puig y Mario Vargas Llosa están entre esos

casos. Éste es uno de los rasgos comunes entre ambas, de donde tomaremos ahora los ejemplos.

Una acotación importante: debo decir que aunque en última instancia cualquier narración es una forma de fragmentar un mundo, en general cada obra literaria representa –con sus propias particularidades– una totalidad. En el narrar está implícita una selección y discriminación de elementos narrables, pero en su articulación funciona la búsqueda de efectos que se logran plenamente sólo con la participación de ese todo tal y como está conformado por cada uno de los elementos presentes en el texto.

Entre las tareas más destacadas de un narrador moderno ha estado siempre tratar de que el tránsito entre tales fragmentos aparente ser lo más natural (con excepciones notables como el caso de la propia *Rayuela* de Cortázar), y que ese todo tenga una conformación que refleje ser de lo más sólida, aunque nunca se descartaron interrupciones azarosas como la existencia del texto incompleto que es la primera parte de *El Quijote*, y el fortuito encuentro de la segunda parte en una calle comercial de Toledo.<sup>56</sup>

La diferencia entre la fragmentación que seguramente se puede encontrar en obras de tiempos pasados y la que nosotros encontramos como característica de la literatura posmoderna puede tener un aspecto cuantitativo y dos cualitativos. El primero es que simplemente –como lo podemos ver en algunas de las obras posmodernas citadas– se convierte en una constante que deviene en principio creador central de la obra, la cual una y otra vez abandona y retoma diferentes formas y perspectivas para narrar.

El primer aspecto cualitativo tiene que ver con la aparente o real falta de elementos que guíen la interpretación de esos rompimientos:<sup>57</sup> inútil resultará al

---

<sup>56</sup> Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pp. 139-143.

<sup>57</sup> Esto sí sucede en *Rayuela* mediante el tablero de control al inicio de la novela.



lector de *Boquitas pintadas* buscar en la novela una voz que explique a qué viene la descripción de el álbum fotográfico de un hombre o de la habitación de una señorita y sus revistas, o el diálogo del que se lee sólo la voz de una adivina que atiende a un cliente de quien no se dice nunca el nombre, pero que inferimos se trata de Juan Carlos. De igual forma la incertidumbre invade al lector de *La tía Julia y el escribidor* al inicio de la novela, los diferentes tonos de los capítulos pares y nones, el uso de una distinta persona gramatical (la historia de Marito en una mesurada, relativamente, primera persona y los radioteatros de Pedro Camacho en tercera y llenos de tremendismo), no puede sino sembrar desconcierto en los lectores de novelas convencionales y conjeturas entre los lectores avisados.

El segundo aspecto cualitativo es la característica de los fragmentos de presentarse incompletos. Por principio un narrador tradicional difícilmente deja un texto a la mitad a menos que sea innecesario o de poco interés seguir adelante con lo que cuenta, a menos que se busque dejar un final abierto. En el caso de la literatura posmoderna dejar elementos inconclusos se convierte en un recurso fundamental para representar la ficción. No importa la dificultad, el desconcierto o la incomodidad que produzca en el lector perderse quizá de la conclusión de una historia (como sucede, por ejemplo, en *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino),<sup>58</sup> o la parcial incertidumbre que da leer sólo los parlamentos que corresponden a un solo personaje de un diálogo.

Al respecto y desde una visión moderna, Antonio García Landa señala como un *deber* del narrador cumplir un compromiso solidario (contrato) con el lector: “El narrador adquiere implícita o explícitamente una serie de deberes frente al narratario en lo que se refiere a la transmisión del relato o a la actividad discursiva en general”.<sup>59</sup> A decir de Landa entre esos deberes están *contribuir con la información*

<sup>58</sup> En esta novela un personaje lector empieza a leer diez veces la novela *Si una noche de invierno un viajero*, pero por diversos accidentes nunca puede pasar de las primeras páginas, que extrañamente siempre son una historia diferente. Italo CALVINO, *Si una noche de invierno un viajero*.

<sup>59</sup> José Ángel GARCÍA Landa, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, p. 291.

*requerida* –presuntamente por el propio relato–, *no decir aquello que el propio narrador crea falso y evitar la ambigüedad*. Una revisión de diversas obras de otras épocas pondría ya en aprietos el cumplimiento de tales deberes. No obstante, como en otros recursos aquí considerados, en la fragmentación posmoderna tal falta de compromiso franco con el lector llega al extremo de convertirse en un reto, en una propuesta de ejercicio mental para la búsqueda de las claves que permitan el armado de la historia. Es decir, con la fragmentación no únicamente se ocultan detalles trascendentales de la obra, se juega con la estructura misma del relato y hasta con su posibilidad de lectura.

Las novelas se nos entregan como rompecabezas incompletos donde además las piezas no embonan a la perfección simplemente porque –en el caso de *La tía Julia...*– las historias no pertenecen al mismo universo diegético; o porque –en *Boquitas pintadas*– los rasgos que nos permitirían el armado perfecto están deslavados: numerosas veces leemos las acciones, las cartas, los diálogos, etc. y el narrador se guarda los nombres de los personajes dándonos sólo indicios de ellos.

En la literatura moderna clásica el simple paso de un capítulo a otro, las consabidas frases de “pasaron los años”, “días más tarde”, etc. dan cuenta de ese prurito por ubicar a los lectores respecto al desarrollo de la historia en un tiempo preciso. En la posmodernidad la ausencia de un narrador único es de hecho una primera causa o indicio de la fragmentación.

### **1.2.2 Autorreflexión**

No es novedad que los artistas utilicen su propia obra para reflexionar sobre el arte o sobre su oficio; cuando Velázquez se retrata en *Las meninas* no hace otra cosa que representar un instante de su propio trabajo y los elementos que le rodeaban cuando realizaba un cuadro, obra que por su posición es invisible para

nosotros dentro de aquella donde vemos al pintor con las infantas, sus damas, y el lejano reflejo de los reyes. Numerosos autores han escrito a su vez sobre la literatura o sobre su propio trabajo, incluso sobre la obra misma que escriben. La autorreflexión, pues, tampoco es un invento del siglo XX.

No obstante, los escritores posmodernos han retomado esa capacidad auto reflexiva en la que el mensaje no sólo contiene aquellos sucesos pertenecientes al universo del relato, sino acciones y consideraciones que ocurren en otro nivel de realidad, que puede ser el del propio narrador o incluso el del autor. Entonces son parte también central de la obra literaria las reflexiones que sobre ella misma desliza el autor a través de agentes como el narrador, los epígrafes, los pies de página e incluso mediante los mismos personajes. La novela se vuelve así materia del análisis o de los comentarios vertidos desde su interior. Obras como *La mujer del teniente francés* (1969) de John Fowles,<sup>60</sup> la citada *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino, o *El evangelio según Jesucristo* (1991) de José Saramago<sup>61</sup> –todas ellas novelas ejemplares de la literatura posmoderna– hacen alarde de este recurso.

Por ello podemos decir que el arte posmoderno habla de sí mismo, incluso –como sucede con nuestra novela andina– para auto ubicarse en el mundo literario, para lo cual se hacen referencias desde la propia ficción. Como lo menciona Hutcheon: “El mundo moderno parece fascinado con la habilidad humana de nuestros propios sistemas para referirse a sí mismos en un interminable proceso de reflejos”.<sup>62</sup> Se trata de una literatura metaficcional, que “incluye o constituye su

---

<sup>60</sup> Publicada en 1969 (entre las dos novelas que nos ocupan en este trabajo), *La mujer del teniente francés* de John Fowles es un ejemplo claro: “La historia que estoy contando es puramente imaginaria. Los personajes que he creado sólo han existido en mi cabeza. Si hasta ahora he pretendido saber lo que pasaba por su mente, incluso sus pensamientos más recónditos, es porque escribo (del mismo modo que he adoptado parte del vocabulario y del “tono” en boga por aquel entonces) siguiendo una convención universalmente aceptada en la época en la que sitúo mi narración: la de que el novelista es casi un dios. Aunque no lo sepa todo, pretende que no se le escape nada”. John FOWLES, *La mujer del teniente francés*, p. 96.

<sup>61</sup> José SARAMAGO, *El evangelio según Jesucristo*.

<sup>62</sup> “The modern world seems fascinated by the human ability of our human systems to refer to them selves in an unending mirroring process”, L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, p. 1.

propio comentario crítico inicial”.<sup>63</sup> En *El grafógrafo* Salvador Elizondo hace gala extrema de este recurso:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.<sup>64</sup>

Ahora bien, valdría la pena acotar que esta autorreflexión puede darse de varias formas, por ejemplo en el discurrir sobre su mismo autor, acerca de su vida o su obra; o los cometarios del narrador sobre la misma novela, como lo hace John Fowles en la citada *La mujer del teniente francés*; o incluso la reflexión más amplia acerca de la novela, la literatura y su papel en el arte.

Si bien los autores mencionados hacen alarde de este recurso en esas obras, en las novelas que nos ocupan lo mismo sucede de manera más velada. En el caso de *La tía Julia y el escribidor* las tribulaciones de Marito por escribir cuentos (de hecho sus múltiples fracasos) y las reflexiones sobre la sorprendente productividad de Pedro Camacho son un tema recurrente a lo largo de toda la obra:

Toda esa semana había estado tratando de escribir un cuento, basado en una historia que conocía por mi tío Pedro [...] iba a titular mi cuento *El salto cualitativo* y quería que fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges, a quien acababa de descubrir por esos días. (LTJE 74-75)

O más adelante:

<sup>63</sup> “[...] include or constitute their own first critical commentary”, *Ibíd.*, p. 3.

<sup>64</sup> Salvador ELIZONDO, *El grafógrafo*, p. 9.

No quería de ningún modo ser un escritor a medias y a poquitos, sino uno de verdad, como ¿quién? Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto. (LTJE 295-296)

Incluso el propio Camacho deja ver sus ideas sobre el arte; un ejemplo acerca de la originalidad y los plagios:

–No se trata de eso, a mí no me importa ser plagiado –replicó, más furioso aún–. Los artistas no trabajamos por la gloria, sino por amor al hombre. Qué más quisiera yo que mi obra se difundiera por el mundo, aunque sea bajo otras rúbricas. (LTJE 84)

Tan no le importa ser plagiado que, paradójicamente, termina siendo él mismo víctima de sus propios plagios al repetir nombres de personajes, características de éstos, etc. ¿Qué importa la originalidad si lo fundamental es producir y difundir su obra?

Como se mencionó, lo mismo que otros recursos posmodernistas, la autorreflexión no es un descubrimiento de esta corriente ni de la época posmoderna. Cortázar, por ejemplo, paradigma de la literatura moderna latinoamericana, hace gala de su uso en *Rayuela* a través de las morellianas –como recordamos– breves capítulos donde se transcriben las reflexiones acerca de la literatura y el arte de Morelli, un personaje de la ficción que participa en la historia esencialmente mediante fragmentos donde expresan sus ideas sobre el punto:

*Morelliana.*

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, en la revisión saltan en seguida las frases insoportables. Un personaje llega a una escalera. “Ramón emprendió el descenso...” Tacho y escribo: “Ramón empezó a bajar...” Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones para esta repulsión por el lenguaje “literario”. *Emprender el*

*descenso* no tiene nada de malo como no sea su facilidad; pero *empezar a bajar* es exactamente lo mismo salvo que es más crudo, *prosaico* (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable. En suma, lo que me repele en “emprendió el descenso” es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué?<sup>65</sup>

### 1.2.3 Excentricidad

Aunque en este trabajo nos interesa partir del posmodernismo en el ámbito artístico, evidentemente en la literatura, es imposible dejar de lado las implicaciones culturales y políticas mucho más amplias que tiene la posmodernidad y sus productos, entre las que destacamos aquí su posibilidad de ubicación y caracterización en sociedades emergentes (o, sin eufemismo, subdesarrolladas) como las latinoamericanas.<sup>66</sup>

Las relaciones de poder, las afinidades o rechazos frente a quienes ejercen algún tipo de hegemonía o a aquello que la representa, se manifiestan implícita o explícitamente en no pocas obras. Incluso es posible decir que los autores posmodernos han buscado enfocar los mundos ficticios con la perspectiva de quienes están fuera de los grupos dominantes, de quienes miran desde las orillas. Pero no se trata de que los que están fuera del centro dirijan esa mirada sólo hacia el centro y a sus productos culturales y tecnológicos; ni tampoco que busquen emanciparse mirando únicamente hacia su propia orilla, sino de también observar

<sup>65</sup> Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, p. 426.

<sup>66</sup> Algunos autores consideran que América Latina se debate aún por llegar a la plena modernidad al momento que en algunos aspectos apenas arriba a la modernidad; según Daniel Castillo, existe “una modernidad que en muchos países latinoamericanos no ha encontrado aún las bases necesarias para su culminación (ciclo de surgimiento-evolución-agotamiento) entra de pronto con una *condición posmoderna*”; Daniel CASTILLO D., *Los vertederos...*, p. 19.

los puntos donde los centros tradicionales de la cultura y la periferia se traslapan, superponen y confunden.

El cuento “La máquina extraviada” (1968)<sup>67</sup> del brasileño José Veiga es un texto que ilustra de manera excelente de esta superposición sociocultural: una máquina nueva es llevada por equivocación a un remoto pueblo brasileño y dejada en el parque central, nadie sabe de quién es ni para qué sirve. Después de permanecer ahí varios días sin que la reclamen sus dueños, la gente comienza a incorporarla a su vida sin saber cómo funciona: los niños juegan sobre ella, los políticos la usan para dar discursos, los valientes pasan y la patean para mantener su prestigio, las mujeres caminan cerca y se persignan discretamente. La máquina se convierte en el centro de la vida del pueblo que la hace suya. El cuento presenta el caso extremo del cambio de función de un producto de la modernidad cuando se enfrenta a una población periférica sin acceso pleno a ella. La tecnología resulta falible al enfrentarse a realidades sociales que la modernidad no ha logrado subyugar a pesar del carácter expansivo del sistema capitalista que la caracteriza. En palabras de Jean Baudrillard, sucede que

la masa no constituye en absoluto una estructura pasiva de acogida de los mensajes de los medios, ya sea políticos, culturales o publicitarios. Los microgrupos y los individuos, lejos de alimentarse de una decodificación uniforme e impuesta, decodifican los mensajes a su manera, los interceptan (a través de los líderes) y los trasponen (segundo nivel), oponiendo al código dominante sus subcódigos particulares, y acabando por reciclar todo lo que les llega en su ciclo propio, exactamente como los primitivos reciclan la moneda occidental en su circulación simbólica [...]<sup>68</sup>

Daniel Castillo Durante señala que además se produce un fenómeno que él llama “basurización”, es decir “la puesta en escena de mecanismos de descongestión del Centro gracias a un uso estratégico de sus residuos. Estos residuos deben ser comprendidos a [sic] un nivel material y discursivo a la vez. La producción

<sup>67</sup> Valquiria WEY (ed.), *Cuento brasileño contemporáneo: Una antología general*, pp.73-76.

<sup>68</sup> Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, p. 148.

discursiva sobre la mejor manera de salir del “subdesarrollo”, por ejemplo, o la “inevitable” apertura de los países latinoamericanos a una economía de mercado liberal constituye también una manera de “basurización”. Esto implica la exportabilidad de los paradigmas discursivos puestos en circulación en los centros hegemónicos”.<sup>69</sup>

Si en el cuento citado el proceso se desencadena en un solo lugar con un objeto concreto y único, en la realidad esto sucede en buena medida con los medios de comunicación y varios fenómenos más. Gianni Vattimo da precisamente a los medios un papel protagónico en este proceso, especialmente al referirse a la desarticulación de la concepción de una historia unitaria propia de la modernidad:

Los “pueblos primitivos”, los así llamados, colonizados por los europeos en nombre del buen nombre de la civilización “superior” y “más desarrollada”, se han rebelado y han vuelto problemática *de hecho* una historia unitaria, centralizada. El ideal europeo de humanidad se ha manifestado como un ideal más entre otros muchos, no necesariamente peor, pero que no puede pretender, sin violencia, el derecho de ser la esencia verdadera del hombre, de todo hombre [...] la crisis del colonialismo y del imperialismo europeo es también, y quizá en mayor medida, el resultado de la irrupción de los medios de comunicación social [y] ha sido causa determinante de la disolución de los puntos de vista centrales.<sup>70</sup>

En función de lo anterior, en *La tía Julia y el escribidor* resulta muy reveladora la nacionalidad de Pedro Camacho, el escribidor. No es originario, como era de esperarse de alguien que llega a revolucionar la radio –un medio típico de la modernidad–, de un país avanzado del mundo, ni siquiera de América Latina. Llega del país que quizá es el más atrasado y pobre de la región (tal vez sólo superado por casos extremos como Haití), Bolivia. Además, su odio contra los argentinos no es otra cosa que su rechazo tajante a una de las metrópolis del hemisferio. Pues bien,

<sup>69</sup> D. CASTILLO Duarte, *op. cit.*, p. 30.

<sup>70</sup> G. VATTIMO, *op. cit.*, pp. 12-13.



será precisamente su mirada excéntrica la que iluminará la vida limeña a través de sus radionovelas.

El resultado de esta conjunción de rasgos en el personaje es una mezcla contradictoria, similar a la que se ha producido con el avance de fenómenos como la penetración de la tecnología en ámbitos tradicionalmente atrasados:

Qué sucede, entonces, cuando hasta el campo, cuando hasta esa realidad esencialmente provinciana desaparece, se estandariza, escucha el mismo inglés, ve los mismos programas, consume los mismos bienes que la antigua metrópoli a la que, en los viejos tiempos, esos mismos provincianos y gente del campo anhelaba ir como si se encaminara hacia una liberación fundamental.<sup>71</sup>

De esa circunstancia Vargas Llosa crea un personaje tan particular como el escritor. El análisis que haremos de la novela procurará esclarecer esta superposición cuando menos en lo que corresponde a los universos diegéticos de nuestras novelas, cómo se acoplan los elementos de la modernidad en un medio que persiste en sus atrasos, en Lima o en un poblado como Coronel Vallejos, donde conviven las tradiciones pueblerinas con las aspiraciones a cambiar alimentadas por el cine estadounidense, las revistas de moda y la música popular.

Para terminar este capítulo es importante apuntar que este conjunto de recursos no es un paquete compacto; es decir, cada uno es susceptible de presentarse independiente de los demás, o alguno puede ser el más destacado en una obra en particular. Nuestro análisis de *La tía Julia y el escritor* y de *Boquitas pintadas* mostrará más adelante cómo cada autor privilegia algunos de ellos en tanto otros son casi dejados de lado, sin que por ello podamos eludir inscribirlas como obras del posmodernismo,

---

<sup>71</sup> F. JAMESON, *El giro...*, p. 100.

## CAPÍTULO II

### *Boquitas pintadas*, bienvenida a la posmodernidad

Para el caso de *Boquitas pintadas* organicé la búsqueda de los recursos comentados en el capítulo anterior de la siguiente forma: por un lado están junto con la intertextualidad aquellos que de alguna forma derivan de ella –la parodia y la eliminación de fronteras–; por otro lado ubico a los que son posibles sin el concurso de la propia intertextualidad en el sentido que comentamos aquí (a saber, las cuestiones de autorreflexión, excentricidad y fragmentación). A partir de esta división básica, el apartado de recursos intertextuales tiene una exploración de acuerdo a los diferentes textos con los que se relaciona la novela, desde los literarios hasta los periodísticos, tratándolos no en orden de aparición, sino en el orden de importancia en la estructuración de la novela. En el caso de la autorreflexión, la excentricidad y la fragmentación sí hay un orden de acuerdo a su aparición en la novela, pues al tratarse de puntos de vista en torno a la literatura y otros tópicos de la cultura me parece interesante considerar la posible existencia de una evolución a lo largo de la historia.

Sin embargo, antes de comenzar a desmenuzar la obra con nuestras herramientas, y debido a la importancia del contexto de producción cuando

consideramos aspectos intertextuales, en el siguiente apartado presento una breve semblanza biográfica de Manuel Puig que se ocupa especialmente de sus primeros años hasta la publicación de la novela que aquí revisaremos.

## 2.1 EL AUTOR, LA NOVELA Y SUS TIEMPOS

Hijo de Baldomero Puig (a su vez hijo de padres españoles inmigrantes) y María Elena Delledonne (argentina descendiente de italianos del norte), Juan Manuel Puig nació el 28 de diciembre de 1932 en General Villegas, por aquella época una población de 15,000 habitantes, en medio de la pampa argentina. En esos tiempos el país gozaba de los últimos años de una larga bonanza económica iniciada en el último cuarto del siglo XIX gracias a la modernización del cultivo de cereales y al crecimiento de la ganadería extensiva, practicadas en inmensas estancias que tradicionalmente habían estado en manos de inmigrantes españoles, a los que se agregaron italianos y, sobre todo, ingleses en las últimas décadas de aquel siglo. No obstante, la mayoría de estos últimos abandonó la pampa e incluso el país debido a la gran sequía de 1927. De modo que para el año del nacimiento de Puig las cosas no iban tan bien como en las décadas anteriores. A pesar de ello todavía para los años 30 y hasta el primer gobierno de Juan Domingo Perón (1946) se consideraba a la Argentina como el quinto país más rico del mundo, con un ingreso *per capita* similar al de Francia.

Si bien su abuelo materno fue un acaudalado estanciero italiano, los padres de Manuel Puig pertenecieron a la clase media de dueños de negocios y profesionistas que se mantenía casi herméticamente separada de la clase

terratiente, dueños de grandes estancias, y de una clase baja integrada por los llamados “cabecitas negras”, criollos que trabajaban generalmente como jornaleros, empleados en negocios o en el servicio doméstico. De esos tiempos, en *Boquitas Pintadas* está representado cada estrato social: el inglés Cecil como parte de la clase terrateniente, Juan Carlos, Nélica y Mabel como esa clase media que busca el ascenso, y finalmente Pancho y la Raba como el estrato más bajo. Aquella época de arranque de la historia de *Boquitas pintadas* –la segunda mitad de los 30– era ya un recuerdo lejano para el autor en la década de los sesentas (cuando Puig escribe la novela). Publicada en 1968, la obra se gestó en 1967, al tiempo que su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, era finalmente publicada después de cuatro años de diversos avatares para conseguirlo.

Aunque no es el objetivo central de este trabajo buscar vínculos de la novela con la vida del autor, el evidente carácter autobiográfico de las primeras obras de Puig obliga a hacer un sumario de su vida para contextualizarlas. De su primera infancia hay que destacar el interés de su madre para darle una educación sensible; ella había sido una mujer dedicada a las más diversas actividades lúdicas durante su juventud, entre las que incluía el tenis, recitar poesía y participar en obras de teatro; su matrimonio con un hombre sin mucha fortuna y la llegada de Manuel le significó un cambio drástico en su forma de vida, pues se retiró de varias actividades para dedicarse a cuidar a su primer hijo, a quien siempre procuró introducir al mundo del arte. No obstante, el desempeño de las labores domésticas permitió a Male –como le llamaban– introducir también a Manuel en el mundo que treinta años después su hijo recuperaría en sus novelas: el de la cultura popular. Junto con ella Manuel escuchaba las radionovelas y tangos, miraba revistas femeninas e iban con frecuencia al cine. En el estudio biográfico *Manuel Puig y la mujer araña* Suzanne Jill-Levine obtuvo el testimonio de la hija de una amiga de Male,

quien recuerda “lo amistosa que era Male con su madre [de la amiga], siempre prestándole generosamente sus revistas para mujeres como *El Hogar*, que el joven Coco [Manuel] también leía de la primera a la última página”.<sup>1</sup> Además de proporcionarle un amplio bagaje popular, ese estrecho acercamiento al mundo femenino probablemente contribuyó a determinar la preferencia sexual de Manuel, manifestada desde los primeros años de su infancia en la profunda admiración por su madre y por las divas que veía en la pantalla.

De hecho el cine también estuvo presente desde su más tierna infancia (una pasión que se convirtió en obsesión cuando aparecieron los sistemas de video caseros en los 70). De sus primeros contactos con el cine Jill-Levine escribe citando una entrevista a Puig: “Incluso antes de empezar la escuela a los cuatro años, en 1936, Coco era un aficionado al cine que veía todo lo que había por ver en “el único teatro del pueblo con un programa distinto cada día: en su mayor parte cine americano””.<sup>2</sup> Como sucedía a otros niños e incluso adultos de General Villegas (y muy probablemente a mucha gente de otras poblaciones que carecían de otro atractivo) la afición por el cine iba más allá de su asistencia diaria a la sala de proyección:

Con sus amigas Coco intercambiaba fotos de estrellas, y las recortaba y pegaba en álbumes [...] A Coco le encantaban las mismas actrices y actores de la edad dorada que amaban su madre y amigas: Vivien Leigh, Laurence Olivier, Clark Gable, Olivia de Havilland, Carole Lombard, Robert Taylor, Tyrone Power, Rita Hayworth. Gracias al cine Coco y sus amigos aprendieron que las mujeres podían ser irreverentes además de glamorosas, que los hombres humildes podían desafiar a los poderosos.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Suzanne JILL-LEVINE, *Manuel Puig y la mujer araña*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

Sin duda Puig participó de un aprendizaje colectivo a través de la pantalla, aunque para él el asunto fue más allá: “La pantalla del cine era la ventana del joven Coco, tanto al mundo como al placer, inspirando su ambición más temprana: hacer música o películas. Como niño que hacía teatro con sus amigos, ya había adoptado el papel de director”.<sup>4</sup>

En cada etapa de su vida Puig mantuvo una estrecha y diversa relación con el cine que podríamos identificar con los diferentes lugares de residencia del autor. En 1949, a los 17 años, su familia se mudó a Buenos Aires, donde se independizó como espectador de cine y tuvo mayor oportunidad de apreciar mejor cinematografías distintas a la estadounidense, como la mexicana y la europea, incluidas las producciones alemanas bien vistas por el peronismo antiyanqui.

La oportunidad para estudiar cine llegó en 1956, ese año terminó sus cursos de lengua y cultura italiana y obtuvo una beca para hacerlo en Roma, ciudad que por aquellos años y gracias al éxito del neorrealismo italiano se había convertido en la meca del cine europeo, “Si París seguía siendo la capital de la cultura literaria, Roma en los 50 era ‘Hollywood junto al Tiber’ y la escuela más importante de cine de Europa –el Centro Sperimentale di Cinematografía– quedaba al lado de Cinecittá, el más célebre productor de películas neorrealistas”.<sup>5</sup> En las clases, en la vida social e incluso en la calle, Puig entabló contacto con varios de los más importantes directores y actores del momento. Quizá el hecho más destacable de esta época fue su enfrentamiento con los teóricos europeos que despreciaba la producción hollywoodense, fundamental en su formación como espectador, pero que para esa época había cedido ante un grosero comercialismo.

---

<sup>4</sup> S. JILL-LEVINE, *op. cit.*, p. 41.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 87.

Al terminar su beca Puig se sostuvo en Europa dando clases de idiomas, traduciendo y eventualmente incluso como lavaplatos o lavaventanas; viajó por Francia, España, Inglaterra y Suecia maravillado por la arquitectura y los museos. Trabó contacto con jóvenes escritores y directores de cine, especialmente latinoamericanos como Guillermo Cabrera Infante o Tomás Gutiérrez Alea, y gente como Germán Puig, director de la cinemateca cubana. En Londres la intensa vida teatral le permitió conocer a celebridades como Vivien Leigh, quien a veinte años de *Lo que el viento se llevó* vivía debatiéndose entre el alcoholismo, la tuberculosis y la ninfomanía.

Aunque desde 1956 Puig había enfilado su interés cinematográfico por el guionismo, la escritura aún no era su medio preferido. En el verano de 1959 Puig vivió en Estocolmo, temporada en la que además de continuar dando clases de español e italiano empezó a escribir con soltura y disfrutándolo:

La cuestión es que cuando me siento a escribir lo hago con gusto y me vuelan las horas. Antes tenía terror a la redacción, lo que apasionaba era trabajar la trama in mente, y arreglar la continuidad, etc. Ahora felizmente la segunda fase me gusta también. Cada vez siento más la necesidad de dedicarme exclusivamente a lo mío, los trabajos al margen después de unos meses se vuelven insoportables, la Folkes Universitat me está hartando de lo lindo.<sup>6</sup>

Al final de 1960 una operación de su madre y las dificultades económicas le hicieron volver a Argentina; tenía entonces 28 años. Aunque tuvo oportunidad de trabajar como “asistente de asistente” en dos rodajes en su país, y además escribió un guión titulado *La tajada* sobre una actriz provinciana que asciende socialmente gracias a su matrimonio con un marido influyente, Manuel tenía la vista puesta en emigrar a Nueva York. Aunque *La tajada* (que puede referirse al soborno o a la sexualidad femenina) no se filmó,

---

<sup>6</sup> S. JILL-LEVINE, *op.cit.*, p. 124.

recibió comentarios favorables de algún director argentino que alentaron a Puig.

En febrero de 1961 Manuel se embarcó rumbo a Europa y después de visitar a algunos familiares de su padre estuvo en Madrid, donde ofreció su guión sin éxito debido a la férrea censura franquista. De ahí partió a Barcelona a la casa de su amigo Germán Puig, quien le preparó un espacio y una máquina para que dedicara tiempo a la escritura de sus guiones:

Germán, con su aire decadente de John Barrymore –aún tenía su perfil, pero el cabello y el bigote estaban teñidos de manera evidente– recuerda que Manuel le dijo entonces, en tono a la vez irónico y confiado, o al menos decidido: “Dado que no voy a ser un gran director, seré un gran escritor”.<sup>7</sup>

Desde su primer viaje a Italia y por medio de un amigo en la embajada, Manuel había conocido a otro argentino que aspiraba a convertirse en escritor llamado Mario Fenelli. De hecho Mario fue la primera persona en enterarse de la gestación de la primera novela de Puig, pues éste le comentó que escribía una historia con personajes que se alimentaban de sus experiencias de la infancia. Lo que llegaría a ser *La traición de Rita Hayworth* se titulaba entonces *Pájaros en la cabeza*.<sup>8</sup> Si para Mario existía la certeza de que su amigo intentaba lograr un guión, para Manuel no había la seguridad de que lo que estaba escribiendo era una novela.

Manuel empezó a bosquejar el ángulo de cada personaje, estos bosquejos para un guión se convirtieron en retratos de una “galería de voces” donde narradores distintos contaban la misma historia que nunca puede ser la verdad completa, como en la película maestra de Akira Kurosawa en 1950 (sic), *Rashomon*,

---

<sup>7</sup> S. JILL-LEVINE, *op.cit.*, p. 130.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 140.



una historia policial de final abierto, un cuento ambiguo de deseo y traición.<sup>9</sup>

Con su primera novela en proceso, en febrero de 1963 Puig viajó a Nueva York y consiguió trabajo en Air France, donde gracias a su habilidad para aprender idiomas rápidamente llegó al puesto de encargado del mostrador *VIP* del aeropuerto Idlewild (más tarde rebautizado como John F. Kennedy). Desde ese empleo Manuel vio desfilar a innumerables personalidades, entre las que por supuesto estaban las estrellas de cine que había admirado toda su vida. Además era un buen trabajo para un escritor:

No podía haber encontrado algo más ideal, porque no me obligaba a ninguna concentración y cuando vuelvo a “mi” trabajo ya he visto demasiada gente durante el día y me sumerjo con todo gusto en el silencio del Bel Hudson, que es “bello” de veras. He dado un paso bastante importante en mi escrito, estoy muy contento.<sup>10</sup>

El trabajo en Air France permitió a Manuel viajar por el mundo. Acompañado por su madre conoció Asia, Europa del este, el Caribe, el Pacífico, México y por supuesto los Estados Unidos.

*La traición de Rita Hayworth* fue terminada en febrero de 1965 y enviada a Mario Fenelli, quién a su vez la envió al escritor y editor cubano Severo Sarduy, amigo de Mario, quien por entonces radicaba en París. Entonces comenzó una larga lucha para la publicación del libro en la que participaron de su lado además de Severo Sarduy los escritores Juan Goytisolo, Guillermo Cabrera Infante y Nestor Almendros (amigo de Puig de varios años atrás). La novela fue inscrita en el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral y a pesar del decidido apoyo de una parte del jurado (el propio Goytisolo) la ganadora fue *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, la cual fue apoyada

---

<sup>9</sup> S. JILL-LEVINE, *op.cit.*, p. 140.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 149.

por Mario Vargas Llosa, “quién presionó con retirarse del jurado si premiaban a ‘ese argentino que escribe como Corín Tellado’”.<sup>11</sup> Desgraciadamente para Puig, su posición crítica frente al régimen cubano y su notoria admiración por productos de la cultura estadounidense (especialmente el cine) chocó con el pensamiento izquierdista de Carlos Barral, fundador y copropietario de la editorial, quien dio el voto decisivo. A pesar de esos obstáculos, agudos críticos como Emir Rodríguez Monegal, desde un inicio se refirieron a sus páginas de manera elogiosa:

Una sola novela ha bastado a Manuel Puig para ocupar un lugar destacado entre los más experimentales narradores latinoamericanos de hoy. Porque *La traición de Rita Hayworth* (que acaba de publicar la editorial Jorge Álvarez en Buenos Aires) es como *Rayuela*, *Tres tristes tigres*, *Cien años de Soledad*, *Cambio de piel*, *Gazapo*, *De donde son las cantantes*, *Siberia Blues* (para poner algunos ejemplos notorios) de las obras que no sólo cuestionan la realidad que el novelista examina o transcribe sino que empieza por cuestionar su propia forma.<sup>12</sup>

Después del concurso y a pesar de su calidad de finalista, Seix Barral se negó a publicarla, lo mismo que Joaquín Mortiz, con quienes colaboraban editorialmente en México. Sin embargo fue publicada en Argentina y en su traducción francesa, lo cual fue suficiente para recibir una muy favorable recepción de la crítica y de los lectores, al grado de que en 1970 Seix Barral solicitó los derechos para hacer una edición española.

Entre los avatares para la publicación de *La traición de Rita Hayworth*, Manuel Puig terminó de escribir *Boquitas pintadas* en diciembre de 1967. Al año siguiente la novela fue inscrita para concursar en el premio literario del semanario *PRIMERA PLANA*, pero el jurado la consideró una obra demasiado frívola y no obtuvo el galardón. Entre ese año y el siguiente aparecieron

<sup>11</sup> Alejandra MINELLI, *Manuel Puig, por una sutil diferencia*, p. 7.

<sup>12</sup> Emir RODRIGUEZ Monegal, *Narradores de esta América*, p. 365.

diferentes ediciones de la novela. El resultado fue un *best seller* que vendió más de 100,000 ejemplares en Buenos Aires tras su publicación en septiembre.<sup>13</sup> Durante 1968 Manuel había intentado publicarla por entregas en la sección literaria del semanario mencionado, sin embargo a los editores el texto les pareció demasiado largo y lo rechazaron.

Aunque Puig y sus primeras obras son contemporáneos de los autores y de las obras del *boom*, no se le considera como parte de él, sino de lo que algunos autores llaman el *post-boom*. De hecho el no participar en el círculo de escritores que acapararon la atención en la década de los 60 lo relegó –como sucedió a otros escritores– de la primera línea de la literatura latinoamericana, detrás de consagrados como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa. No obstante, ya desde los 70 el éxito de sus obras le mereció el reconocimiento de la crítica, su consideración en el ámbito académico para el análisis y la invitación a diversas universidades de América y Europa como conferencista.

De sus novelas posteriores (incluso rivalizando con las dos primeras) *El beso de la mujer araña* (1976) fue el mayor éxito tanto comercial como de crítica, que se multiplicó en 1985 con la exhibición de su versión cinematográfica, dirigida por el también argentino Héctor Babenco, aunque ya había recibido gran atención por su puesta en escena en teatros de todo el mundo.

En abril de 1990, tres meses antes de su muerte y en el marco de las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, el Instituto de Cooperación Iberoamericana realizó en Madrid *La semana de autor sobre Manuel Puig*. En ella diversos especialistas, entre los que se

---

<sup>13</sup> “Con *Boquitas pintadas* Manuel Puig se convierte en un éxito de ventas y trasciende las fronteras de la República Argentina. En adelante, puede considerarse escritor profesional por vivir de la literatura”. Roxana PAEZ, *Manuel Puig, del pop a la extrañeza.*, p. 11.

contaron a Luis Goytisolo, Andrés Amorós y Pere Gimferrer, discurrieron sobre la obra del autor en lo que fue el último homenaje que recibió en vida.

## **2.2 INTERTEXTUALIDAD, PARODIAS Y TRANSGRESIÓN DE FRONTERAS**

Ya con una sucinta imagen de la vida del autor, emprendemos ahora el análisis de *Boquitas pintadas* con las categorías posmodernas revisadas, siguiendo el camino de los diferentes tipos de textos que emplea el autor.

### **2.2.1 La novela romántica y la novela rosa**

De entrada hay que decir que tanto la novela romántica como el melodrama y la novela rosa son fundamentales en la construcción *Boquitas pintadas*. Ya lo sabemos desde que leemos la contraportada de la edición de Seix Barral, donde se afirma que presenta “la oculta sordidez de un mundo de novela rosa”, y nos enteramos ahí del subtítulo de “folletín” elegido por el autor y suprimido en subsecuentes ediciones por Seix Barral.<sup>14</sup> Rubén L. Gómez-Lara rescata la explicación de Manuel Puig sobre el punto: “Como la palabra ‘folletín’ está tan desprestigiada, se me ocurrió que poniéndola debajo

---

<sup>14</sup> Como vimos en el apartado anterior, incluso hubo intentos del autor para su edición por entregas en varias publicaciones periódicas.

del título ya obligaba al lector a una lectura crítica especial, a no esperar ‘literatura’ con mayúscula; advertirle que venía una cosa distinta”.<sup>15</sup>

En el interior otro indicio de este hecho es la división en capítulos que son titulados como “PRIMERA ENTREGA”, “SEGUNDA ENTREGA”, etc. Evidentemente su edición como novela en un solo volumen –en el cual la palabra *entrega* no tiene el sentido de publicación y recepción diferida de cada una de las dieciséis partes del relato– convierte en primera instancia en una curiosidad nostálgica la titulación de cada capítulo; pero más allá de la simple curiosidad, prepara lo que viene más adelante. Aquí vale la pena hacer un paréntesis para comentar la opinión del citado Gómez-Lara acerca de la estructura de *Boquitas pintadas* (que por lo demás es un señalamiento común), quien afirma que el “uso del cine como elemento estructural desaparece en esta segunda novela [la primera es *La traición de Rita Hayworth*] para ser reemplazado por la letra de las canciones”,<sup>16</sup> específicamente se refiere a los epígrafes retomados de varios tangos de Alfredo Le Pera, más uno de Homero Manzi, otro de Luis Rubinstein y un bolero de Agustín Lara. De las dieciséis entregas de la novela, quince utilizan letras de tangos como epígrafes y de hecho el verso del tango que introduce la TERCERA ENTREGA suministra el título de la novela. Considero que esta opinión sobrevalora la importancia estructural de los epígrafes. Según Gérard Genette éstos tienen dos funciones básicas: Una “función de comentario a veces decisiva –de esclarecimiento y por ello de justificación no del texto sino del *título* [...] a la inversa, en donde el título modificará el sentido del epígrafe”; la segunda función “consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación”.<sup>17</sup> Una concepción más generalizada es la de Michel Charles, quien dice que la

---

<sup>15</sup> Rubén L. GÓMEZ -LARA, *Intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, p. 18.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 19. En este texto Gómez-Lara no menciona un cuarto autor que suministra un epígrafe, Luis Rubinstein en la SEGUNDA ENTREGA.

<sup>17</sup> Gérard GENETTE, *Umbrales*, p. 133.

“función del exergo [...] es la de dar a pensar sin que se sepa qué”;<sup>18</sup> el propio Genette remata diciendo que además “es un signo (que se quiere *índice*) de cultura e intelectualidad”.<sup>19</sup> En todo caso, el acento está, pues, en el aspecto semántico, en ningún momento en su importancia como “elemento estructural de la novela”, como lo ve Gómez-Lara. Aunque es cierto que en el caso de *La traición de Rita Hayworth* los elementos cinematográficos que retoma participan como un elemento determinante en la forma y las características de la narración (en su estructura), en realidad los epígrafes musicales de *Boquitas pintadas* participan precisamente como “citas en exergo [...] literalmente fuera de la obra”,<sup>20</sup> pero quizás aquí el exergo es un *borde* de la obra.

Si bien es claro que en *Boquitas pintadas* algunos epígrafes prefiguran o matizan los textos que agrupan en su ENTREGA, lo cierto es que no siempre hay una correspondencia de los textos con el epígrafe. Pero indudablemente todos ellos consiguen crear un eco que ambienta la época desde esa orilla que no es la propia narración, sino, como se dijo, un exergo. Mucho más importantes que en el aspecto estructural, los epígrafes marcan el tono que domina en la novela: el melodrama. Cada fragmento de tango epigrafiado es el acompañamiento musical de la entrega, lo que remite incluso a la etimología de la palabra melodrama: “drama acompañado por música”.<sup>21</sup>

Como veremos adelante, tiene más relevancia en la estructura de la obra la utilización de tipos textuales como el epistolar, las publicaciones periódicas, los programas de radio o las canciones (las que aparecen no como epígrafes, sino integradas a la historia), recursos que también destacan por su carácter indudablemente intertextual.

---

<sup>18</sup> G, GENETTE, *op. cit.*, p. 134.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>21</sup> Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, p.14.

Las dos primeras entregas del relato confirman la relación intertextual con la novela rosa o de folletín, la cual a su vez tuvo como característica central el repetir sistemáticamente, hasta el exceso, los rasgos más importantes de la literatura romántica, de tal forma que podemos extender la relación intertextual desde las novelas del corazón hasta los clásicos de romanticismo, incluyendo especialmente aquellos textos que hacen del melodrama un modo de representación de las aventuras y del mundo interior de los personajes.

Si bien la literatura del siglo XIX había roto ya algunas barreras genéricas consagradas por el clasicismo del siglo XVIII (pensemos en los *Pequeños poemas en prosa / El Spleen de Paris* de Charles Baudelaire),<sup>22</sup> obras como *Boquitas pintadas* además combinan elementos de las llamadas “alta” y “baja” cultura (cultura popular), rebasando toda separación marcada a lo largo la modernidad. Acaso una lejana semilla de revalorar o reutilizar elementos populares está en Herder, filósofo alemán precursor del romanticismo, para quien el

valor de toda obra de arte debe analizarse en relación con el grupo particular al que se dirige, de la intencionalidad del hablante, del efecto sobre los interlocutores y del vínculo que se crea automáticamente entre el hablante y el interlocutor. Es una forma de comunicación y, por tanto, no puede tener valor impersonal y eterno.<sup>23</sup>

A casi doscientos años de distancia, artistas como Andy Warhol y Manuel Puig tienen una visión semejante: buscaron el emparentamiento de sus obras (en general de toda su obra) con aquellos textos tan populares y conocidos en su tiempo, como despreciados por los cánones que dominaron

---

<sup>22</sup> “¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo no rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?” Charles BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa*, p. 8.

<sup>23</sup> Isaiah BERLIN, *La raíces del romanticismo*, p. 90.

durante las vanguardias y hasta la mitad del siglo pasado. En ese sentido *Boquitas pintadas* es uno de los tempranos indicios de la revaloración de la cultura popular que tanta fuerza cobró desde los años sesenta. Ejemplos de esa revaloración se dieron también en el mundo académico; en el mismo año de la publicación de *Boquitas pintadas*, Andrés Amorós publica *Sociología de una novela rosa*, donde afirma:

Crece hoy, en todos los países occidentales, el interés por los nuevos mitos culturales, por las novelas policíacas o de ciencia-ficción, los tebeos o “comics”, las revistas femeninas y los consultorios radiofónicos, el erotismo cinematográfico...<sup>24</sup>

La oportunidad de la aparición de *Boquitas pintadas* es remarcada por Roxana Páez, quien señala que aquellos

son años de apogeo de la circulación de discursos teóricos que hacen la apología o la crítica del consumo de la cultura de masas, de la estructura del mal gusto. Eso no indica que la novela haya seguido a la teoría, sino que hay una atmósfera propicia. Más aún, *Boquitas pintadas* es posterior a la utilización por parte de Levi-Strauss del término *bricolaje*, pero es dos años anterior a la publicación de *El kitch* de A. Moles, el ensayo más atractivo que se haya escrito sobre el tema.<sup>25</sup>

Para algunos esta recuperación de lo popular puede verse también como un retorno a la esencia de la novela en una línea que va desde el propio Quijote y su parodia de la literatura caballeresca, hasta la literatura del siglo XIX. Como refiere Peter Brooks: “La novela, nacida como una forma resueltamente popular, puede en situaciones particulares renovarse a sí misma mediante el contacto con las formas populares más burdas”.<sup>26</sup> Unas líneas adelante el mismo Brooks afirma que especialmente la literatura del siglo XIX recurrió a tales formas, con lo que podríamos establecer un círculo en el que el

<sup>24</sup> Andrés AMORÓS, *Sociología de una novela rosa*, p. 10.

<sup>25</sup> R. PÁEZ, *op.cit.*, p. 161.

<sup>26</sup> P. BROOKS, *op. cit.*, p. XIV.



romanticismo proporcionó las pautas melodramáticas seguidas por la literatura popular del siglo XX (folletines, novelas rosas), que a su vez aparecen nuevamente en el ámbito de la literatura canónica a través de novelas como *Boquitas pintadas* y *La tía Julia y el escribidor*.

Por otra parte, en el caso de *Boquitas pintadas* y en los radioteatros de Pedro Camacho podemos ver que la relación intertextual no se establece directamente con otro texto en particular, sino con el género conformado por ellos; aquí habría que aclarar que el hecho de retomar elementos genéricos podría llevarnos a pensar que las corrientes literarias funcionan de alguna forma como sistemas que, con las naturales singularidades de cada obra, repiten patrones y convenciones que hacen factible –sin que sean un texto en el sentido estricto del término– establecer una relación intertextual con el género completo y por tanto con buena parte de las obras que lo conforman.

Así pues, sería posible plantear varias relaciones intertextuales de nuestras obras con las generalizaciones que se hacen de la novela romántica o de la novela rosa en estudios que aborden estos géneros y los caractericen; pero aquí he preferido no privilegiar tales generalizaciones de los teóricos para procurar poner en el mismo plano obras específicas, ejemplares del rasgo en cuestión. Me interesa considerar el asunto no únicamente desde la perspectiva del estudioso, familiarizado con las caracterizaciones hechas desde la academia, sino incluir el probable punto de vista del aficionado a la lectura de novelas que, sin necesidad de tener presentes las generalizaciones teóricas, es capaz de percibir las similitudes y conexiones que se dan entre distintas obras. Por ello a lo largo del análisis habrá diversas referencias a obras y autores románticos canónicos.

### 2.2.1.1 Inversión de la pareja romántica

Comenzaré, pues, por los personajes de Nélide y Juan Carlos, la frustrada pareja central de la historia. Ellos son físicamente dos modelos típicamente románticos, aunque con una singularidad en la cuestión genérica: Nené es una chica guapa de cabello negro pero de piel muy blanca (morocha); en tanto Juan Carlos es delgado, de cabello castaño claro y –según Nélide misma y por lo que podemos inferir de sus conquistas– un personaje hermoso en extremo; Nené afirma: “Qué lindo que era Juan Carlos, qué hijo tuvo señora” (BP 32), y más adelante sabemos que antes de dormirse “pensó en que el rostro de Juan Carlos no tenía defectos” (BP 61). Curiosamente, se trata de un caso en que la belleza es un atributo más reconocido en el hombre que en la mujer. No obstante, como nos enteramos a través del álbum de fotografías descrito en la TERCERA ENTREGA, la enfermedad causa estragos en el aspecto de Juan Carlos. En las fotos de la juventud se lo ve “de pelo castaño claro largo cubriéndole las orejas, figura atlética e invariable sonrisa” (BP 39), pero va perdiendo la apostura con el avance de las páginas y los años; la última de las fotos lo refiere así:

el joven de pelo castaño claro, más delgado, con los ojos notablemente agrandados y cavados en el rostro, mira a su copa con una sonrisa apenas esbozada; el joven de pelo castaño claro en un sulky con fondo de sierras y cactus, los detalles no se distinguen debido a que la fotografía ha sido tomada casi a contraluz. (BP 41)

El sentido intertextual del deterioro físico de Juan Carlos es más evidente en esta transformación al enterarnos que es tuberculosis la enfermedad que lo lleva a la muerte a los 29 años, padecimiento ocultado en la nota de la revista *Nuestra vecindad* al inicio de la novela, y que Nené refiere en sus cartas como “esas sombras en los pulmones” (BP 34) aparecidas en las radiografías, y que la descripción de las fotos del álbum de la TERCERA

ENTREGA confirmaba por su aspecto. A partir de los antecedentes del capitulado y del subtítulo de “novela de folletín” no es difícil para el lector de novelas románticas relacionar con ellas la enfermedad de Juan Carlos: personajes clásicos como Marguerite Gautier, en *La dama de las camelias*<sup>27</sup> de Alejandro Dumas hijo, son víctimas fatales de la tuberculosis; aún más, en ambos casos –Juan Carlos y Marguerite– el deterioro físico, el tono de la piel, los ojos agrandados y la delgadez extrema, antes de volverse signos de alarma resultan ser rasgos de belleza: mientras Armand Duval se enamora de una Marguerite Gautier ya enferma, Juan Carlos mantiene su capacidad de conquistador casi hasta el final.<sup>28</sup>

La parodia es evidente porque a diferencia de la muerte de la dama en las historias románticas de autores como Dumas o Edgar Allan Poe (pensemos en cuentos como “Ligeia”, “Berenice” o “Morella”),<sup>29</sup> o incluso en el caso de la “muerte social” por la ruina económica, como sucede a la esposa de Jacobo Arnoux en *La educación sentimental* de Flaubert (quien es encontrada más pálida, bellamente pálida, por su enamorado Frédéric),<sup>30</sup> en nuestra novela el hombre es el ser hermoso, delicado, de frágil salud y vida truncada en plena juventud. En *Boquitas pintadas* el hombre es la víctima de la fatalidad romántica invirtiendo el cliché de la amada que muere. Nené vivirá una larga y

---

<sup>27</sup> Alejandro DUMAS, *La dama de las camelias*.

<sup>28</sup> Respecto a la asociación de una enfermedad con ciertos periodos de la literatura, Susan Sontag afirma que “Así como la tuberculosis ha sido a menudo considerada sentimentalmente como un rasgo que acentúa la identidad, el cáncer fue ligado con un cambio irracional, con una disminución de la autoestima. [...] la tuberculosis fue señalada a través del siglo XIX (verdaderamente, hasta que se descubrió su cura) como una enfermedad que golpeaba a los hipersensitivos, a los talentosos, a los apasionados”. Susan SONTAG, *AIDS and its Metaphors*, p. 95.

<sup>29</sup> De Ligeia, por ejemplo, su viudo afirma: “Ninguna mujer igualó la belleza de su rostro. Era el esplendor de un sueño de opio, una visión aérea y arrebatadora, más extrañamente divina que las fantasías que revoloteaban en las almas adormecidas de las hijas de Delos”; pero muere poco después, “como agotada por la emoción, dejó caer los blancos brazos y volvió solemnemente a su lecho de muerte. Y mientras lanzaba los últimos suspiros, mezclado con ellos brotó un suave murmullo de sus labios”. Edgar Allan POE, *Cuentos*, pp. 299-316.

<sup>30</sup> Es muy interesante revisar la correspondencia de la ruina económica del señor Arnoux y la decadencia física de su esposa, con la exacerbación del amor de Frédéric por ella. Auguste FLAUBERT, *La educación sentimental*.

frustrante vida en la que nunca dejará de añorar a Juan Carlos, quien se convierte en el ideal inalcanzable:

Pero estoy lista, sonada, cuando sea el diluvio universal, y el juicio final, yo quiero irme con Juan Carlos, qué consuelo es para nosotras, señora, la resurrección del alma y del cuerpo, por eso yo me desesperaba si me lo cremaban... (BP 32)

#### 2.2.1.2 Correspondencia

Las cartas tienen un lugar muy destacado en la estructura de *Boquitas pintadas*; de hecho son la forma de presentar a los personajes (aunque de Juan Carlos tenemos el antecedente de su muerte en la revista *Nuestra vecindad*). Los escritos de Nérida nos permiten conocerla a ella y a Juan Carlos, a doña Leonor, a su hija Celina, a Mabel Saénz, a la viuda Elsa di Carlo e incluso al doctor Aschero. Las cartas de Nené son el primer filtro por el que llegamos a conocer la historia, por supuesto con la natural vista sesgada que además de hacer una presentación parcial, permite a Puig dar inicio al engaño que urdirá Celina contestando la correspondencia en el lugar de su mamá, que a la postre será el motivo fundamental del desenlace de la novela. Imposible olvidar aquí el papel central en la literatura romántica del género epistolar; baste pensar en obras como *Werther* (considerada propiamente prerromántica) de Goethe,<sup>31</sup> escrita casi en su totalidad como las cartas del propio Werther; o bien, como aquellas obras en las que las cartas son básicas para el desarrollo de la historia,

---

<sup>31</sup> Sin duda la correspondencia personal permite lograr de manera muy eficaz el efecto de entrada a la intimidad del personaje, el editor de las cartas de Werther señala: “Cuánto desearía que de los últimos y tan notables días de nuestro amigo nos hubiesen quedado tantos testimonios personales de su propio puño y letra, como para que no hubiese necesidad de interrumpir por un relato indirecto la sucesión de sus cartas, que dejó a la posteridad”. Johann Wolfgang von GOETHE, *Werther*, p. 117.

como en la mencionada *La dama de las camelias* o en *Las relaciones peligrosas* de Ambriose-François Choderlos de Laclos.<sup>32</sup>

Sobre el particular, Paul Van Tieghem afirma:

El carácter epistolar de las novelas románticas viene de muy atrás, de los prerrománticos ingleses: Samuel Richardson, autor de *Pamela* y *Clarissa Harlowe* –su obra maestra– y de *Sir Charles Grandison* (1740-1754), fue con estas tres novelas de estilo epistolar el principal iniciador de la vida sentimental, que es una de las formas del prerromanticismo europeo.<sup>33</sup>

En la novela de Puig, Nené nos participa de sus sentimientos a través de cartas. Según Patricia C. Jessen, “Las cartas de Nené son cartas de confesión, [que escribe] impulsada por un sentimiento nostálgico que imita al tango”; aquí iremos más allá: al igual que Werther entera a su amigo Wilhelm de sus cuitas amorosas, Nélide necesita un confidente que la apoye para sobrellevar el peso de un matrimonio mal avenido que se sumó al amor frustrado con Juan Carlos. El rasgo irracional del romanticismo en *Boquitas pintadas* es aquí remarcado: ¿acaso es sensato hacer confidente a la madre del exnovio recientemente fallecido? Ella misma es consciente de que se deja llevar por un despropósito, “esta noticia tan mala me hizo decidirme a escribirle algunas líneas, a pesar de que ya antes de mi casamiento usted y su hija Celina me habían quitado el saludo” (BP 10). Pero la imposibilidad de controlar sus sentimientos la rebasa:

Señora... yo estoy tan triste, no debería decírselo a Usted justamente, en vez de tratar de consolarla. Pero no sé cómo explicarle, con nadie puedo hablar de Juan Carlos, y estoy todo el día pensando en que un muchacho tan joven y tan buen mozo

<sup>32</sup> De la habilidad de las mujeres románticas para la escritura de cartas nos da cuenta Choderlos de Laclos a través del personaje del Vizconde de Valmont en una carta a la marquesa de Merteuil: “[...] he puesto mucho cuidado en la redacción de mi carta, infundiéndole ese desorden que sólo puede brindarle el sentimiento. He procurado, en fin, desvariar lo más que me ha sido posible, porque sin desvarío no hay ternura. Por eso creo que las mujeres son tan superiores a nosotros cuando escriben cartas de amor”. CHODERLOS de L, *Las relaciones peligrosas*, p. 127.

<sup>33</sup> Paul VAN TIEGHEM, *El romanticismo en la literatura europea*, p. 25.

haya tenido la desgracia de contraer esa enfermedad. A la noche me despierto muchas veces y sin querer me pongo a pensar en Juan Carlos. (BP 11)

Su carácter sentimental la mueve a recordar insistentemente las cartas que envió y recibió muchos años antes gracias a su relectura nocturna; la lleva a guardar celosamente las misivas escritas a Juan Carlos amarradas con una cinta azul, esperanzada de que él hubiera hecho lo mismo con una cinta rosa.

No obstante, con sigilo y a la sombra del espíritu romántico despuntan los recursos del género de la novela negra mencionada en la contraportada, el tono rosa de la superficie apenas cubre las profundas oscuridades ocultas en las cartas de doña Leonor, “una cosa que me sorprendió es el pulso que tiene para escribir, parece letra de persona joven” (BP 14). Pero el sublime fetichismo romántico de Nené le impide dudar siquiera de si es en realidad doña Leonor quien contesta, el sentimiento nubla su razón y además de pedir las cartas que Juan Carlos le había escrito y ella había devuelto, se aventura por la escabrosa ruta de las confesiones íntimas sin medir los riesgos:

Recuerde que mis cartas son las de la cinta celeste, con eso basta para darse cuenta, porque están sin el sobre, yo cuando las coleccionaba fui una tonta y tiré los sobres, porque me parecía que habían sido manoseados, ¿no le parece que un poco de razón yo tenía? (BP 14)

Destaca aquí sobremanera la paródica importancia que Nené da a la pureza, a la necesidad de mantener en un estado virginal, impoluto, al conjunto de cartas cuyo ropaje –los sobres– ha sido mancillado; quizá es un reflejo del estado de pureza idealista en que consideraba seguía viviendo su alma aún después de que su cuerpo hubiese sido “manchado” por su relación con el doctor Aschero; nada extraño en la literatura romántica, donde heroínas como la citada Marguerite Gautier se preocupan y confían de mantener su capacidad de entregar un amor puro y sincero, desestimando los que considera fueron

momentos de necesidad o debilidad que las llevaron a cometer errores o a llevar una vida francamente licenciosa; lo cierto es que Nené lleva demasiado lejos su prurito de revelar su inocencia ante la deshonra. Esa necesidad de purificación la obliga a confesar a la madre de Juan Carlos su desventajosa relación con el doctor Aschero, o, en el tono de la parodia, a desechar los sobres de las cartas de Juan Carlos porque fueron manoseados por extraños. Naturalmente el grado de exageración de Nené es extremo: si bien su fugaz relación con el doctor Aschero pudiera equipararse con los conflictos de otros personajes románticos porque también se trata de un adulterio, en ese momento de su vida Nené llega al absurdo de pensar que tal pureza radica materialmente en el papel de las cartas que le envía Juan Carlos.

Otro detalle importante de la visión paródica del uso de las cartas está en el contexto de su presentación: el narrador no las muestra de manera aislada, como un mensaje recibido que provoca una reacción en el destinatario. Puig nos las entrega consecutivamente en el momento de su escritura, las enriquece con las actitudes, los sentimientos y pensamientos del remitente a la hora de terminar de escribirlas, con su entorno, personas que llegan, que esperan, con los muebles y el decorado del espacio. El género epistolar y el entorno en que se presentan las cartas muestra un romanticismo de folletín, de delantal y mesas con cubierta de hule, de mujer atrapada entre lavar los platos y cuidar los niños, pero que se muere de amor. Aquí el ejemplo de lo sucedido al terminar la segunda carta de la SEGUNDA ENTREGA: “Arroja la lapicera con fuerza contra la piletta de lavar, toma las hojas escritas y las rompe en pedazos. Un niño recoge del suelo la lapicera, la examina y le comunica a su madre que está rota” (BP 32-33). La carta no será enviada, no tendrá repercusión en ningún otro personaje, pero es muy ilustradora para nuestra mirada lectora.

Se trata de un uso de la descripción de personajes, objetos y acciones con fines melodramáticos, entendiendo como melodrama no exactamente el

género entre la tragedia y la comedia que mezcla el amor y las situaciones límite de los hombres, sino un modo narrativo que, como explica Peter Brooks,

usa las cosas, las acciones del mundo real, de la vida social, como métodos que nos refieren al reino de la realidad espiritual y de los sentidos morales latentes. Las cosas dejan de ser únicamente ellas mismas, los gestos dejan de ser meramente pruebas de la comunicación social cuyo significado es asignado por un código social; ellos llegan a ser vehículos de metáforas cuyo tenor sugiere otro tipo de realidad.<sup>34</sup>

#### 2.2.1.3 Amor y muerte

La dualidad amor-muerte es otro elemento central en *Boquitas pintadas*; de hecho es con el fallecimiento de Juan Carlos que reinciden los sentimientos amorosos de Nélide, principal motor de la historia que revive el pasado y motivará lo que vendrá a partir de que escribe las cartas. Acerca de este tema en el romanticismo, Jesús Pedro Lorente señala:

En el arte decimonónico el amor y la muerte, *Eros* y *Thanatos*, aparecen como dos polos opuestos que se atraen y a veces se juntan... [la estética romántica] ponía en contacto polos opuestos para producir chispazos que no pretendían chocar a la opinión pública sino únicamente deslumbrar.<sup>35</sup>

En nuestro caso, para Nené la muerte de Juan Carlos es la única forma de realización que puede encontrar su espíritu sentimental. El matrimonio la lleva a una vida rutinaria, práctica y mundana, en tanto su fantasía se alimenta de amor y de muerte:

ayer hice un esfuerzo y lavé los platos y recién después me acosté, pero hoy no, me fui derecho a la cama sin levantar la

<sup>34</sup> P. BROOKS, *op. cit.*, p. 9.

<sup>35</sup> Fondos del Museo Romántico, *Amor y muerte en el romanticismo*, p. 81.



mesa siquiera, ya no aguantaba las ganas de estar un poco sola. Ese es el único alivio, y oscurezco bien la pieza. Entonces puedo hacer de cuenta que estoy con usted y que vamos a la tumba del pobrecito Juan Carlos y juntas lloramos hasta que nos desahogamos. (BP 20-21)

Como se dijo antes, el amor de Nélide no termina con el deceso del ser amado, pues su desaparición se convierte en una esperanza de un destino final común: “La cuestión es que ahora no lo voy a ver más en mi vida a mi Juan Carlos ¡que no me lo vayan a quemar!” (BP 28) Ahí está la antítesis romántica por excelencia:

Este parentesco entre lo bello y lo triste, entre la belleza y la muerte, viene atestiguado por la mayor parte de los escritores románticos: Baudelaire hermana el ataúd y la alcoba y Víctor Hugo las considera “dos hermanas igualmente terribles y fecundas, poseídas por el mismo enigma y el mismo secreto”.<sup>36</sup>

#### 2.2.1.4 Espíritus románticos

Dejando por ahora la dualidad de la muerte, Nené no es el único espíritu romántico, se trata de una característica impregnada en el imaginario femenino y en algunas de las posturas del propio narrador. La descripción del cuarto de Mabel en el apartado DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937 delata tanto al personaje como a la visión de la voz que cuenta la historia, la cual hace un recorrido a la manera de una cámara de cine que avanza sin opinión explícita, sólo mostrando el mobiliario, la repisa adornada con muñecas, los banderines estudiantiles, hasta entrar en un cajón cerrado que contiene ropa interior femenina y los libros *Educación para el matrimonio* y *La verdad sobre el amor*.

---

<sup>36</sup> Fondos del Museo Romántico, *op. cit.*, p. 42.

De esos libros en el cuarto de Mabel vale destacar la ironía envuelta en el calificativo de “científicos” que el narrador emplea, pues por el solo título y época en que se producen podemos saber que defienden la moral tradicional ligada a la religión católica, nada extraño porque “la literatura dirigida a las damas era de pésima calidad, muchas veces dedicada a instruir sobre el noviazgo y el matrimonio. Abundaban las novelas de evasión, en las que se proponía un ideal de mujer cuya meta es el matrimonio soñado.”<sup>37</sup>

En el mismo cajón pero “debajo del papel blanco clavado con tachuelas que cubre el fondo” (BP 43) están los ejemplares de abril a junio de 1936 de la revista *MUNDO FEMENINO*, otro tipo de publicación de origen romántico: “También desde esa fecha [a partir de 1840] comenzaron a aparecer publicaciones periódicas y revistas destinadas únicamente al sexo débil, *EL PÉNSIL DEL BELLO SEXO*, *EL TOCADOR*, *LA SÍLFIDE*, *GACETA DE LAS MUJERES*, etc”.<sup>38</sup> De *MUNDO FEMENINO* el singular narrador da cuenta de la correspondencia entre la lectora que firma como *Espíritu confuso* y María Luisa Díaz Pardo, redactora de la sección “Correo del corazón”; son dos cartas de Mabel y sus respuestas correspondientes: “Querida amiga: hace más de un año que compro esta revista y siempre leo su sección, por lo general apasionante. Pero no me imaginé que un día tendría que recurrir a su consejo. Tengo 18 años, soy maestra, recién recibida” (BP 43-44). Las cartas son una autodescripción de los titubeos de Mabel ante sus posibilidades amorosas:

Me ama un muchacho bueno pero de incierto porvenir [...] Al principio yo estaba segura de quererlo con toda el alma pero cada día [...] cuando se va y entro a casa tengo que soportar los reproches de mis padres, reproches que cual gota de agua van horadando la piedra [...] lo que me ha tornado irritable es la duda: ¿lo quiero o no lo quiero? Últimamente ha surgido un nuevo personaje en discordia: un joven estanciero de origen

<sup>37</sup> Fondos del Museo Romántico, *op. cit.*, p. 26.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 27-28.

inglés, menos apuesto que “él” pero de trato más agradable, se ha valido de su amistad con papá para introducirse en casa y dirigirme palabras galantes. (BP 44-45)

Al mismo tiempo inferimos su manera de pensar con frases como “la vida me ha jugado una mala pasada” o “no me arranca flores [su pretendiente inglés], o que no seleccionaba discos a mi gusto”, “Qué poco romántico, ¿verdad? Yo sinceramente esperaba un beso de pasión para terminar de saber si él me agradaba o no” (BP 46). Nuevamente son las cartas el medio por el que el personaje se presenta, al tiempo que procuran desahogar y resolver sus cuitas sentimentales. Lo interesante aquí es el claro afán del narrador por hacer toda la descripción de Mabel de manera indirecta, a través de su espacio y sus objetos personales, darnos a conocer su espíritu apenas mencionando su nombre por casualidad porque está en la etiqueta de un libro que dice “María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires” (BP 41). Se produce, pues, una visión parcial que nos describe un personaje sentimental –romántico– desde una perspectiva omnisciente que pretende ser fría y objetiva. Pero ¿qué distancia verdadera puede tomar un narrador que se introduce en el contenido de las revistas que están cerradas, de las cuales elige precisamente los textos mencionados? Desde esa perspectiva el narrador desnuda a Mabel de las apariencias; más tarde su vida licenciosa –baste pensar en su *affaire* con Pancho– revela como una trampa la imagen de mujer enamorada y destinada al matrimonio que prefiguraban su cuarto, sus libros y sus revistas. Así pues, las dos mujeres de quienes se enamora Juan Carlos se presentan a sí mismas a través de su correspondencia.

Ahora bien, la mutabilidad del carácter y sentimientos de los personajes es muy importante en la novela. Si Nené pasa en unos años de chica romántica y enamorada a señora casada y llena de frustración, en el caso de Mabel basta con mucho menos para el cambio: a un año de sus sinceras vacilaciones entre

el amor de Juan Carlos y el inglés Cecil –al grado de escribir a la revista para pedir ayuda–, encontramos que el extranjero es su novio, pero el primero es su amante. La noche del mismo jueves 23 de abril del 37 despide de casa a su prometido para luego llevar dos copas y una botella de cognac a su recámara, luego descasa y sueña con lujosas ropas y herencias en su futura vida con Cecil mientras deja abierta la ventana para esperar a Juan Carlos (BP 74-76). Un año después, enero de 1938, en tanto el mayor deseo de Juan Carlos es conseguir dinero para su tratamiento y su mayor temor es morir, el mayor temor de Mabel es el juicio de su exprometido Cecil contra su padre, y su mayor anhelo es tener un encuentro en su recámara con una de sus estrellas de cine favoritas (BP 141-142).<sup>39</sup>

En el caso de Nené, al casarse con Donato Massa a menos de un año de la vuelta de Juan Carlos a Coronel Vallejos, podemos decir que su amor tampoco soportó mucho la prueba del tiempo y de los impedimentos familiares por la enfermedad del joven; sin embargo, como se dijo, el fallecimiento de Juan Carlos logra encenderlo nuevamente años después. Su muerte prematura cumple el cometido de revivir paen Nélica aquel amor y a ellos mismos como personajes románticos, porque a pesar de su vida disipada hasta la muerte, Nené sí mantiene de él una imagen de héroe con destino trágico.

#### 2.2.1.5 Ausencias de la razón

Por otro lado, continuando la búsqueda de improntas románticas, en la cuarta y quinta entregas el narrador nos da cuenta de la irracionalidad sentimental (ya vislumbrada un poco en Nene al escribir a doña Leonor) y

---

<sup>39</sup> Según Patricia B. Jessen, “Mabel representa a la clase burguesa, es la representación de las aspiraciones de la clase media. Oculta la superficialidad y el aburrimiento de su vida cotidiana jugando un papel mítico-real de personaje de leyenda ante los demás. Es el modelo ideal para admiración y respeto de las jerarquías inferiores” Patricia B. JESSEN, *La realidad novelística de Manuel Puig*, p. 44.

antimoderna de algunos actos y pensamiento de los personajes. Se trata de apartados en los que se describen las actividades de Nené, Juan Carlos, Mabel, Pancho y Raba en el citado 23 de abril de 1937, un día aparentemente común en el que nos enteramos de las acciones habituales de los personajes en esa época.

En todos los casos la narración semeja una fría bitácora en la que se menciona cada una de las actividades anteceditas por la hora exacta en la que se realizaron; la aparente exhaustividad de la narración pretende mostrar que no se deja nada fuera, todo es precisión y detalles, por ejemplo al medio día:

A las 13:30 su madre la despertó con un mate dulce, a las 14 horas ya había recompuesto su arreglo personal, a las 14:13 entraba en la tienda, agitada por la caminata a paso cerrado. A las 14:15 se colocó puntualmente detrás de su mesa de empaquetadora. Descubrió con sorpresa la existencia escasa de papel en rollo mediano, buscó con la vista al gerente, no lo vio, inmóvil pensó en la posibilidad de que el gerente pasara y no la viera en su puesto mientras ella iba a buscar el repuesto necesario al sótano. (BP 56)

Al principio sabemos –incluso con detalle– que sus pensamientos siguen un camino que busca ser racional a pesar de lo frívolos, pero al final afloran sus deseos más íntimos. De manera similar Juan Carlos va de esa pretendida racionalidad al disparate; con respecto a su propia enfermedad, pensó

en la posibilidad de beber constantemente cosas muy calientes y envolverse en paños calientes, con los pies junto a una bolsa de agua caliente, la cabeza envuelta en una bufanda de lana con únicamente la nariz y la boca descubiertas para terminar con la debilidad de su aparato respiratorio. Pensó en la posibilidad de aguantar sofocado días y semanas en cama, hasta que el calor seco terminase con la humedad de sus pulmones [...] (BP 61)

Ese día Mabel es el único de los cinco personajes que no pierde el control de sus ideas; en cambio Nené y la Raba frecuentemente piensan cosas “sin saber por qué”, lo cual sucede en menor medida a Pancho y sólo en una ocasión a Juan Carlos. Mientras Mabel se convierte en una mujer fría y calculadora a partir de su contacto con Cecil y la posibilidad de mejorar económicamente casándose con él, el enamoramiento de Nené por Juan Carlos y la necesidad de afecto de la Raba (además de su gusto por Pancho) las hacen ir inconscientemente a sus más insospechados recuerdos y fantasías. Veamos lo que piensa Nené en la noche frente a Juan Carlos:

Nélida le miró los ojos claros, no verdes como los de Celina sino castaño claros y sin saber por qué pensó en lujosos jarros de miel; Juan Carlos cerró los ojos cuando ella le acarició la cabeza despeinada y Nélida al verle las pestañas espesas y arqueadas pensó sin saber por qué en alas de cóndor desplegadas; (BP 60)

De Juan Carlos y Pancho, en cambio, podemos ver ese día el lado oscuro de sus deseos, el espíritu al acecho de sus anhelos aunque éstos sean –o quizá precisamente porque los son– la posibilidad de violentar una norma legal para reafirmar su individualidad. Cuando está a punto de saltar de la comisaría en construcción a la casa de Mabel para su encuentro furtivo, Juan Carlos “Sin saber por qué recordó a la niña casi adolescente que lo había mirado esa tarde, provocándolo. Decidió seguirla algún día, la niña vivía en una chacra de las afueras” (BP 69).

En esos casos de pensamientos “sin saber por qué” el narrador hace un sondeo de los inexplicables caminos de la mente humana, la razón se nubla y afloran los temores y los deseos más profundos de los personajes; sentimientos más reales que, por ejemplo, los remedios que se ingenia para sí mismo Juan Carlos haciendo uso de su limitada racionalidad. Puig logra el efecto paródico

al contraponer la rígida bitácora de cada personaje contra la volátil mente de ellos mismos en momentos clave de ese jueves.

Es evidente que el reciclamiento de formas y de contenidos folletinescos y románticos impregna la novela en todo momento. Sin embargo lo que hace a *Boquitas pintadas* interesante es precisamente el ser una vuelta de tuerca más en el tratamiento. Su uso no es el habitual que llevó a la propia novela de folletín al abuso que la hace repetitiva y predecible; existe la visión paródica, la repetición de las cosas pero invirtiendo algún sentido de lo que se copia, de la manera que la define Linda Hutcheon:

Parodia, por tanto, es una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado [...] Parodia es, en otras palabras, una repetición con distancia crítica, con marcas tanto de diferencia como de similitud.<sup>40</sup>

### 2.2.2 La música y la radio

Si bien la novela romántica y el folletín son referentes que se presentan a cada paso en *Boquitas pintadas*, la intertextualidad establecida con la música popular y otros mensajes radiofónicos también es fundamental. Al ser los epígrafes su forma más visible empezaremos por ahí; aunque descartamos aquí su presencia como elemento estructural determinante, como se dijo al principio de este capítulo, los que están en el inicio de cada entrega remiten –prácticamente obligan– a los lectores a la búsqueda de la conexión con esos otros textos, naturalmente habilitados o limitados por su propio conocimiento o desconocimiento del origen y contexto de los versos.

---

<sup>40</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, p. 6.

El papel, pues, de los epígrafes en la construcción del universo de la novela es central. Ante un narrador, o narradores, que no se hacen cargo de manera constante de la descripción de los espacios y los ambientes en que se mueven los personajes, los epígrafes y otros elementos dispersos no están ahí como adorno inocente, conducen a lugares y momentos muy específicos de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

De las 16 entregas que componen la novela, 13 de ellas tienen versos de las siguientes canciones de tango compuestas por Alfredo Le Pera especialmente para Carlos Gardel:<sup>41</sup> “Cuesta abajo”, “Boquitas pintadas” (también catalogada como *Fox-trot*), “El día que me quieras”, “Volvió una noche”, “Mi Buenos Aires querido” y “Golondrinas”. Las otras son los tangos “Tal vez será tu (su) voz” de Homero Manzi, y “Belgrano 60-11” de Luis Rubinstein, además del bolero “Azul” de Agustín Lara.

La absoluta preeminencia del tango (15 a 1) deja ver el claro interés localista de Manuel Puig, aunque la inclusión del bolero de Agustín Lara abre una rendija para mostrar la presencia de un ritmo caribeño-mexicano que compitió con el tango a partir de la segunda mitad de los años treinta, no sólo en el resto de América, sino en la propia Argentina. Aunque para esa década quedaba ya lejano el furor mundial que causó bailar tango desde su éxito en los salones parisinos entre 1913 y 1914, en la tercera década del siglo ese ritmo argentino tuvo un nuevo y extraordinario repunte con las canciones de Gardel, considerado como el más importante cantante del género y convertido en leyenda tras su muerte en 1936. Junto con la voz también desapareció la inspiración: Le Pera viajaba en el mismo avión que tuvo el accidente en el que Gardel perdió la vida aquel 24 de junio. El hecho de que Puig cite únicamente

---

<sup>41</sup> Aunque en las ediciones discográficas aparecen con una autoría de “Gardel/Le Pera” y no se descarta la participación de Gardel en la composición, es un hecho que Le Pera se convirtió en el autor de cabecera del “Zorzal de oro”; la importancia del trabajo del escritor con Gardel lo llevó a acompañarlo en la gira en la que perdieron ambos la vida, al accidentarse su avión cuando despegaba del aeropuerto de Medellín.



a Le Pera como autor de los versos usados en los epígrafes (cuando en cualquier disco aparecen como de la autoría de Gardel/Le Pera) es un reconocimiento al trabajo del compositor-escritor opacado por el brillo del cantante. Susana Azzi destaca la importancia del poeta al señalar que desde “1931 Alfredo Le Pera, poeta de gran talento, escribió tanto la letra de sus canciones como los guiones de sus filmes, y ambos constituyeron una sociedad que creó muchas canciones clásicas”.<sup>42</sup>

Aunque no se menciona explícitamente en el relato, la presencia de los epígrafes es sin duda una referencia a la magnitud del éxito y el impacto de la desaparición de Gardel y Le Pera no sólo en la esfera artística argentina, sino incluso en la vida sentimental de cada persona de la época. El arranque de la historia de *Boquitas pintadas* se da precisamente en esos años de gloria y tragedia; de hecho las aventuras juveniles de los personajes de *Boquitas pintadas* se desenvuelven precisamente al tiempo que la dupla Gardel-Le Pera, tiene sus mayores éxitos y desaparece. Si bien el relato inicia con las dos entregas que presentan las cartas que escribe Nené a doña Leonor, mamá de Juan Carlos, en abril de 1947 (antecedidas todas ellas por la nota aparecida en la revista mensual *NUESTRA VECINDAD*), la TERCERA ENTREGA es la vuelta al origen de la trama. En su primer apartado titulado ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS están las fotos de Juan Carlos ordenadas a partir de 1934 y que llegarán apenas a 1937; en el segundo apartado el narrador nos lleva a recorrer el DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937 (la habitación de Mabel ya referida) y en el tercer y último apartado de esa entrega leemos la AGENDA 1935 de Juan Carlos, en la que nos damos cuenta, entre otras aventuras, de su relación amorosa con Mabel, que para 1937 será desplazada por Nené. Muy a propósito está seleccionado el epígrafe de esta entrega que nos remite a los enamoramientos

---

<sup>42</sup> Simon COLLIER, *¡Tango!: el baile, el canto, la historia*, p. 125.

múltiples de juventud, de donde además se extrae el título de la novela, fue una canción interpretada originalmente por Gardel:

*Deliciosas criaturas perfumadas*  
*Quiero el beso de sus boquitas pintadas...*  
 Alfredo Le Pera

De hecho, la primera línea del triángulo amoroso Mabel-Nené-Juan Carlos se tiende precisamente en el fatídico –por el deceso de Gardel– 1936. Evidentemente Puig destaca que el ambiente argentino de la época estaba dominado por las personalidades del tango. Aunque no existe una alusión directa a la vida de Gardel, la presencia de su voz es ineludible en la lectura de quienes tienen un mínimo de conocimiento de ese ritmo.

Más allá de ser una forma de ambientación y de referencia histórica, la música, especialmente el tango, tiene una función determinante para el desarrollo de la historia. Al respecto Jessen remarca el carácter definitorio del tango u otros mensajes masivo en las acciones de los personajes: “Cada personaje tiene su propio código de comportamiento, ya sea el tango para Nené y la Raba, o la revista con sus consejos para Mabel”.<sup>43</sup>

Como en el número de epígrafes, en la historia el bolero sólo le hace una ligera sombra que podemos ver desde la primera entrega cuando, después de escribir la tercera carta a doña Leonor, Nené se dispone a escuchar la audición “Tango versus bolero” (BP 15). Es interesante señalar la importancia del sentido de enfrentamiento que implica la palabra “*versus*”, pues Puig descartó la más sencilla y menos belicosa conjunción “y”.

Aún es más revelador que las canciones referidas por el narrador, un tango y un bolero que abordan el tema de las separaciones dolorosas y de las

---

<sup>43</sup> P. B. JESSEN, *op. cit.*, p. 48.

circunstancias adversas para el reencuentro de los amantes, desatan el sentimiento nostálgico que lleva a Nené hasta su tocador para intentar revivir algo del pasado, “La audición finaliza. Frente al espejo en que se sigue mirando, después de aplicar el lápiz labial y el cisne con polvo, se lleva el cabello tirante hacía arriba tratando de reconstruir un peinado en boga algunos años atrás” (BP 16).

Pero no toda la música tiene los mismos efectos y ni siquiera el tango tiene los anteriores resultados en todos los personajes. El día jueves 23 de abril de 1937, en el que se describe las actividades de Nené desde que se levanta y va al trabajo hasta que espera la llegada de Juan Carlos y lo ve después de las diez de la noche, el narrador refiere que sus padres escuchan música española por la radio:

A las 20:30 sintonizaron una estación de radio que transmitía un programa de canciones españolas. Sin dejar de escuchar la madre levantó la mesa, Nélica le pasó un trapo húmedo al hule e instaló su costurero y un vestido al que faltaba confeccionar los ojales. A las 21:00 horas terminó el programa español y comenzó una audición de recitados camperos. (BP 59)

La música ibérica mueve poco o nada a los personajes, permanece como un fondo que apenas decora la escena familiar. Lo mismo le sucede al tango esa misma noche en la casa de Pancho, a quien conocemos como un hombre práctico, durante ese mismo jueves; sueña con dejar de ser albañil para convertirse en oficial de policía, se preocupa porque su madre y hermana tengan reumatismo o porque su hermano duerma en un catre sin colchón. Para él la música es poco más que un medio para acercarse a las mujeres (como lo hace con la Raba en las romerías populares); esa noche en “la habitación de su madre todos agrupados escuchaban por radio a un cantor de tangos. Pancho tenía sueño y no se unió a la familia. Se acostó, pensó en que su hermana difícilmente conseguiría empleo como sirvienta si no podía poner las manos en

el agua para lavar ropa o platos [...]” (BP 83). Poco tiempo y muchos deseos de cambiar sus circunstancias y las de su familia impiden a Pancho reparar siquiera en las letras de los tangos.

En el caso de Raba de la misma manera que las historias positivas del cine (generalmente argentino) nutren su esperanza para encontrar buen partido, por el otro lado vive las tragedias de los tangos con la misma intensidad, confundiendo por momentos la ficción de una canción con su propia realidad. Ya con el hijo de Pancho, un día de junio de 1939, Raba escucha la radio mientras lava ropa ajena, cada tango que pasa se enreda con sus circunstancias en la imaginación y los sufre hasta la angustia; aquí el ejemplo: Raba oye el tango “La cieguita” (escrito por el catalán Ramuncho Fleber y grabada por Gardel en España), la historia de una viejita que asiste a un parque con una niña ciega que sufre porque no puede jugar con los demás niños, y que muere cuando ha encontrado a un amigo (quien canta) para jugar, Raba comienza a darle vueltas a la idea y el momento climático de su imaginación llega cuando Pancho por la calle la esquivo metiéndose en un negocio:

¿por qué se cruza a la otra vereda? ¿no me vio? sí que me vio,  
¡Pancho! ¡se metió en la confitería! ¿es amigo del comisario? ¡el  
hijo nuestro se va a quedar cieguito! y yo agarro la lavandina y  
me la tiro encima y me quemo toda, por mala que no lo cuidé a  
mi nene [...] (BP 176)

Si el tango acompaña a la historia en todo tipo de circunstancias, es curioso que el bolero tenga reservados los momentos de decadencia. Cronológicamente la primera vez que aparece un bolero es en 1941, durante la visita de Mabel –recientemente comprometida– a Nené, quien aún no cumple dos años de casada y vive en Buenos Aires. Ninguna es feliz porque no ama a su pareja y ambas recuerdan a Juan Carlos (en ese momento en tratamiento en Córdoba) como lo mejor que les había pasado en su vida:

Nené dijo que gustaba de los boleros y de los cantantes centroamericanos que estaban introduciéndolos. Mabel hizo oír su aprobación. Nené agregó que la entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades. (BP 211)

Las radionovelas, por otro lado, no sólo prefiguran las acciones de los personajes. Algunos autores como Jessen hablan de la suplantación de la realidad de los personajes por aquella que pertenece al mundo de las radionovelas: “La ‘historia’ se yuxtapone a la realidad vivida por Mabel y Nené. Las dos tienen un papel específico, copia del mundo al que se apegan: radionovelas, boleros, tangos, cine. La realidad no es más que una farsa. O tal vez la farsa es una realidad”.<sup>44</sup> No obstante, si bien es cierto que los mensajes de los medios proveen de sustento a los principios sentimentales de los personajes, me parece excesivo decir que su realidad es una farsa o que esa realidad es suplantada por la de la radionovela. Los personajes responden a las situaciones que son propias de su vida, como la enfermedad mortal de Juan Carlos, los enamoramientos de Mabel y Nené por él, el embarazo de Raba y su deseo de reconocimiento de la paternidad de Pancho, etc. Incluso en la tarde en que se encuentran Nené y Mabel en Buenos Aires y ésta última prefiere escuchar la radionovela *El capitán herido* en vez de platicar de las novedades de Coronel Vallejos, sólo en el nivel superficial la radionovela suplanta a la realidad en la conversación. En el nivel profundo subyacen los cuestionamientos fundamentales que se hacen ambas mujeres, y que afloran gracias a la propia historia del capitán. Después de plantear la duda de si el militar ama a una campesina que lo ha cuidado mientras estaba herido y que había sido un amor de juventud, o a una rica y hermosa noble con la que sus padres han pactado su matrimonio, Mabel desliza que las ama a las dos; entonces Nené reacciona:

---

<sup>44</sup> P. B. JESSEN, *op. cit.*, p. 52.

–Pero de verdad puede querer a una sola.

Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No cabía 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. (BP 2001-202)

Como vimos, quizá esa suplantación se da sólo en ciertos momentos en la cabeza de la Raba al imaginar que su hijo queda ciego a partir de un tango, pero en la conversación de Nené y Mabel es un medio para que un personaje se entere y a la vez debele al lector lo que piensa el otro.<sup>45</sup>

### 2.2.3 Las publicaciones periódicas

Aunque se trate de publicaciones ficticias, en este caso la intertextualidad se presenta como el rescate de un tipo específico de publicaciones perfectamente identificables. Comentaremos aquí los casos de las revistas para mujeres llamadas *MUNDO FEMENINO* (ya referida en el apartado anterior) y *PARIS ELEGANTE*, así como la revista *NUESTRA VECINDAD*, publicación mensual encargada de difundir los acontecimientos de Coronel Vallejos.

Como vimos, las revistas *MUNDO FEMENINO* de 1936 permiten a Mabel presentarnos en palabras propias sus dudas sentimentales entre optar por el hombre que ama, Juan Carlos, y quien representa la seguridad económica y el ascenso social, el inglés Cecil. Efectivamente, Mabel es un personaje que se debate entre su enamoramiento y sus aspiraciones económicas, pero aquí

---

<sup>45</sup> Posiblemente esta idea de suplantación parte de Rodríguez Monegal, quien tempranamente afirmó: “Todos viven en un mundo enajenado y se evaden de él por el cine, los libros más populares o el sexo: Todos comparten la misma obsesión; dar la espalda por cualquier medio a la mediocridad de sus vidas”. E. RODRÍGUEZ M. *op. cit.*, p. 366. Personalmente, por todo lo dicho anteriormente y sin descartarla, me parecería excesito tomar a pie juntillas esta afirmación.

importa más observar cómo la intervención del elemento intertextual, el texto literario que presenta un formato y un contenido propio de una publicación periódica extraliteraria, es en última instancia lo que decide el derrotero terminal del amor entre Mabel y Juan Carlos; en el mismo número Maria Luisa contesta:

Seguir tu amorío (perdóname el término) significaría romper esa armonía familiar que ya sientes amenazada. Y créeme que por un amorío no se paga semejante precio. Eres muy joven y puedes esperar la llegada de un príncipe azul al paladar de todos. (BP 45)

Además la apoya en su decisión de viajar a la estancia de Cecil para probar suerte con él. En su misiva publicada el 22 de junio, Mabel adopta un tono trágico y sentimental: “la vida me ha jugado una mala pasada. Lo que Usted me aconsejó estaba acertado [...]. En efecto mi festejante se enojó al ir yo a esa estancia, y tal incidente sirvió para cortar nuestras relaciones” (BP 46). Aunque luego confiesa su desencanto por el estanciero. Entonces cuenta de la enfermedad de Juan Carlos a la redactora y de la presión de su padre para dejar de recibirlo, a lo que ésta responde pidiéndole que extreme todas las precauciones al verlo con acciones tales como no acercarse mucho y lavarse las manos y frotarlas con alcohol después de despedirse.

En esta secuencia de la historia podemos decir que el elemento intertextual juega un doble papel: por un lado determina la forma en que se nos presenta el relato, mediante sumarios hechos a propósito de enterar a una lectora-redactora desconocida de una situación particular. Así conoceremos los hechos parcialmente, sólo lo que Mabel decide contar, excluyendo, por ejemplo, las noches románticas que pasa con Juan Carlos, de las cuales nos enteraremos después.

Por el otro lado, las respuestas de Maria Luisa Pardo participan en la toma de decisiones de Mabel, es decir, en el desarrollo de la historia; si bien

muy probablemente Mabel habría llegado a separarse definitivamente de Juan Carlos por un camino más tortuoso –por ejemplo, obligada por sus padres–, lo cierto es que mira con calma que él dé por terminada su relación cuando ella decide viajar con Cecil. Además, precisamente después de ese viaje, a pesar del desencanto inicial por lo poco romántico que es el muchacho de origen inglés, la chica se convence de darle la oportunidad de ser su novio y prometido, lo cual tendrá repercusiones como la ruina económica del padre de Mabel por vender animales enfermos al propio Cecil.

Ante todo me parece que María Luisa induce un espíritu práctico en Mabel en aspectos como el ver por sí misma antes que por los demás, no dejarse llevar por el enamoramiento y tomar en cuenta las implicaciones que tiene seguir con un novio enfermo, considerar la aceptación de los padres, la posición económica del festejante, las posibilidades de una muchacha joven y bella. De alguna manera la sección de María Luisa es un consultorio para atender las cuitas amorosas que, paradójicamente, los folletines fomentan. Así, Mabel se sobrepondrá a ese sentimentalismo juvenil de manera tajante, intentará afianzarse económicamente con Cecil al tiempo que acepta las visitas nocturnas de Juan Carlos, incluso cederá sus favores a Pancho sin otro móvil que el placer.

La revista *PARIS ELEGANTE* es citada el 23 de abril de 1937, el día en que conocemos las rutinas de Nené en la tienda y en su casa, la de Juan Carlos enfermo pero visitando a las chicas en la noche, la de Pancho trabajando como albañil y soñando ser policía, y la de Mabel dando clases y atendiendo compromisos con su madre y con su novio Cecil. Es precisamente Mabel quien tiene la revista y la hojea después de despedir al estanciero. Aunque su aparición pareciera poco relevante porque es la lectura de ella mientras espera la entrada por la ventana de Juan Carlos –quien pasó de ser su novio a amante– es interesante observar que se dedica más de una página a comentar



las fotos de ropa *sport*, para *cocktail* y abrigos, a describir un artículo sobre perfumes y otro sobre la armonización de pieles y joyas; la intención del narrador de remarcar la superficialidad de Mabel es más evidente si tomamos en cuenta que en ese mismo apartado se refiere que Cecil le había comentado antes de partir lo ansioso que estaba por encerrarse en su hacienda para leer los libros que había recibido sobre la historia de Inglaterra, su tema favorito. Estas lecturas, los libros de historia inglesa y *PARIS ELEGANTE*, funcionan como elementos que marcan el contrapunto establecido entre el carácter de la pareja Cecil-Mabel. Por lo demás, resulta interesante la oposición que se logra en el imaginario con los binomios Paris-moda e Inglaterra-historia, naturalmente referido a la frivolidad de la Ciudad Luz y a la flema británica.

Finalmente hay que mencionar la nota aparecida en *NUESTRA VECINDAD* y que anuncia la muerte de Juan Carlos. A pesar de la brevedad su importancia radica en primera instancia en que ocupa uno de los lugares privilegiados del texto. Además, aunque podríamos caracterizarla por un estilo periodístico extremadamente parco, es evidente que es el elemento que reavivará el amor de Nené hacia el recién fallecido, lo que dará pie no sólo a las cartas de Nélide a doña Leonor, y también –como vimos– abre la puerta al pasado de sus vidas y a la historia de la novela.

#### **2.2.4 El cine**

Si el cine es el elemento intertextual más relevante en novelas de Puig como *La traición de Rita Hayworth*, *The Buenos Aires Affaire* y *El beso de la mujer araña*, en *Boquitas pintadas* su constante mención no tiene una repercusión tan importante a nivel estructural como en aquéllas. El espectáculo cinematográfico no es el hilo conductor de las ideas, como sí sucede con la

manera de articular las ideas de Toto, personaje narrador de su *opera prima*,<sup>46</sup> tampoco funciona como un epígrafe que antecede a los capítulos como en *The Buenos Aires Affaire*, ni es parte central de las acciones como en la historia de Molina y Valentín. De hecho en ocasiones aparece mencionado de manera circunstancial e indirecta a través de un texto distinto, como sucede con una de las revistas *MUNDO FEMENINO* que Mabel guarda en su cajón:

“Coqueto conjunto para cocktail realizado en seda moirée, con casquete Julieta, según la nueva moda inspirada por la superproducción Metro-Goldwyn-Mayer *Romeo y Julieta*, del inmortal W. Shakespeare. Foto M-G-M.” y “La nueva sensación del cine, Deanna Durbin, propone a las jovencitas este luminoso conjunto para ciclismo, realizado en jersey de hilo blanco, destacándose los bordes con vivo en ‘zigzag’ color rojo. Foto Universal Pictures”. (BP 48)

Sin embargo, el cine es quizá la forma más profunda y constante de relación de los habitantes de Coronel Vallejos con el mundo moderno. De manera similar a lo que sucede con la revista *PARIS ELEGANTE* respecto al tema del vestido, el cine permite a Mabel y a Nené e incluso a sus madres asomarse desde su pequeña ciudad al mundo exterior; aunque para los hombres su importancia es significativamente menor. Para Juan Carlos, por ejemplo, es un medio para estar cerca de las chicas que pretende, como lo dice en julio de su *AGENDA 1935*, que leemos en la tercera entrega: “*Viernes 14, San Buenaventura. ¡Gracias San Buenaventura! La encontré a la salida de la novena. Mabel, Mabel, Mabel, Mabel. A las 22 cita con Celina y su hermanito (un servidor) para cine. La película que menos entendí en toda mi vida*” (BP 51).

---

<sup>46</sup> “Si en *La traición de Rita Hayworth* predominaban los modos discursivos personales y solitarios (monólogo interior, diario íntimo), en *Boquitas pintadas* se nota un número muy elevado de distintos tipos textuales de índole impersonal [...] En cuanto a la intertextualidad [en *Boquitas...*], las isotopías dominantes se desplazan del cine al folletín (los 16 capítulos se llaman “entregas”, al tango (cada entrega lleva como epígrafe unos versos de tango) y a la radionovela”. Mario KUNZ, *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*, p. 25.

Mabel, en cambio, a pesar de encontrarse en un pueblo más que lejano de los grandes centros de la moda, como experta advierte en una película la vigencia del vestuario: “Mabel observó los carteles de la película anunciada y notó que las modas eran de por lo menos tres años atrás, comprobó decepcionada que las películas norteamericanas tardaba en llegar a Vallejos” (BP 73). En su caso, incluso más allá de entender y disfrutar una película, la convierte en ensueños que continúan la historia (como sucede en el caso de los tangos a la Raba); el intercambio de miradas entre una mujer y su chofer al final de una cinta la lleva a pensar “en la intimidad de la rica ex dactilógrafa con el chofer, en la posibilidad de que el chofer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión pero sin besos” (BP 73).

Pero además de una forma de ensueño y de fuga, el cine es también una manera de conocer, de explicarse y esperar cosas de la vida; veamos el caso de la Raba, cuando su patrona le recomienda que se fije en

cualquier muchacho bueno trabajador, palabras con las que designaba a los obreros de toda índole. Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. ¿Cómo había logrado que él se enamorase de ella?, la muchacha había sufrido mucho para conseguirlo y Raba se dio cuenta de algo muy importante: la muchacha nunca se había propuesto enamorarlo, él había empezado a quererla porque la veía buena y sacrificada [...] (BP 85-86)

Josefa sabe entonces que la vida de una mujer como ella es sacrificio si quiere buscar un buen partido. De ahí la raíz de su ilusa e inútil esperanza –años más tarde– de que Pancho reconozca a su hijo y se case con ella, por la que soporta y perdona todos los desaires del flamante oficial de policía.

Por otro lado, las maneras de ir al cine son también reveladoras del carácter de los personajes. Si la Raba hace planes de ir al Cine Teatro Andaluz en los viernes populares para ver una película argentina cómica, con el temor de que las visitas de la casa donde trabaja no se vayan pronto y no pueda ir a la función (BP 88), Mabel por su parte busca en la cartelera una sala con refrigeración para escapar con su tía del calor de Buenos Aires. El narrador despliega los títulos de producciones extranjeras y el *start system* por los que Mabel navega con soltura; ella también recuerda cuál sala tiene, según su tía, la concurrencia más distinguida. Pero aunque la cinematografía es distinta, Mabel no es ajena al tipo de ensueños que envuelven a la Raba, aunque, como vimos en el apartado 2.2.1.4, es algo más atrevida:

¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?

En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas rojas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso. (BP 140-141)

Para Nené el viaje de Bodas a Buenos Aires es también un viaje para acrecentar sus ensueños cinematográficos. Cumple su deseo de conocer el cine Ópera –“la película era buena pero lo mismo yo de vez en cuando miraba para arriba, y los movimientos de nubes seguían durante toda la función”–; va al teatro, pero no conoce a alguna actriz teatral porque “no trabaja en el cine” y se entusiasma por ir a ver una obra porque dice “el empleado de la portería que van a ir artistas de cine, que es un estreno importante” (BP 150-151).

Finalmente hay que decir que el tema del cine, junto con el de los otros medios con los que se establece una relación intertextual y que referimos antes, se convierte también en un asunto que muestra una situación de poder y sometimiento entre los personajes: cuando Mabel visita a Nene y le comenta de la radionovela de la tarde, esta última recuerda una pesada desventaja del

pasado, “recordó que su amiga siempre había descubierto antes que ella cuál era la mejor película, la mejor actriz, el mejor galán, la mejor radionovela, ¿por qué se dejaba siempre ganar?”(BP 199)

### 2.2.5 Otros textos

Aunque ya de por sí en los apartados anteriores referimos discursos que algunos teóricos dudarían o francamente rechazarían contarlos como textos, y por lo tanto no aceptarían una posible una relación intertextual, a continuación analizo tres discursos para los que, desde una perspectiva semiótica, es necesario relajar aún más muestra concepción de texto. No obstante, considero que la conformación de todos ellos –sus elementos y las interrelaciones que se establecen en su interior– nos permite descubrirlos como tales. Para el análisis de sus rasgos me valgo de una caracterización mínima para hacer posible su consideración como textos, indispensable para poder contarlos como parte de la intertextualidad de la obra.

#### 2.2.5.1 Álbum de fotografías

El álbum fotográfico descrito en la TERCERA ENTREGA es un caso claro de la parodia que no busca simplemente la risa, y de la posibilidad de parodiar un discurso no literario, incluso que no es precisamente escritura, al que por supuesto podría objetarse su consideración como texto. Es importante la acotación de que lo presentado por el narrador no son las fotografías en sí, sino una representación verbal de ellas, aunque por comodidad aquí las refiera simplemente como las fotografías.

El narrador, pues, describe el álbum y sin leer el nombre de Juan Carlos sabemos que las fotos referidas son de él por su cabello rubio; al avanzar en las páginas encontramos el relato más o menos convencional que cualquier persona con acceso a una cámara hace de su vida: una vez reveladas las fotos llevamos a cabo una selección de aquellas que nos parecen más significativas, que representan nuestra historia como queremos contarla, cubriendo lo que nos interesa o para lo que hay espacio. Después generalmente se sigue un orden cronológico que establece el discurso que conforma el texto, aunque pueden tomarse en cuenta otros criterios. En el álbum de Juan Carlos encontramos una especie de sintaxis básica en la distribución de las fotos de acuerdo a su tamaño: al anverso de cada página (carilla derecha) siempre será ocupado por una foto grande, en tanto que el reverso (carilla izquierda) contiene varias fotos pequeñas.

Aunque quizá nostálgicamente, un álbum de fotografías es tomado como un tipo de texto festivo, propio para mostrar con orgullo y para recordar alegrías. En la novela Puig subvierte esa función convencional: si en un inicio el álbum que vemos de Juan Carlos podría ser uno cualquiera, deja de serlo cuando el narrador nos anuncia que en tanto las primeras inscripciones impresas en las carillas derechas (“Aquí nací, pampa linda”, “Mis venerados tatas”, etc.) son perfectamente visibles y están ilustradas con imágenes de esa época de la vida de Juan Carlos, “las tres últimas inscripciones están cubiertas deliberadamente por fotografías grandes que alcanzan a ocultar por completo las letras”, dicen: “Compromiso del gaucho a su china”, “Los confites del casorio” y “Mis cachorros” (BP 37). Se borran así del relato fotográfico las etapas no vividas por el personaje muerto a los 29 años, de los cuales cuando menos los últimos diez estuvo enfermo. El álbum se convierte en un relato de la vida y muerte de Juan Carlos, lo que se confirma cuando el narrador nos describe las últimas fotos y podemos atestiguar el avance de la tuberculosis. Al

final, en la imagen del cumpleaños que podemos deducir fue el último, como se vio antes, presenta su cara demacrada con una débil sonrisa, a lo que se une un efecto a contraluz que redondea el lúgubre retrato que presagia la muerte (BP 41).

Aunque no sabemos quién se encarga de conformar el álbum en la historia, lo cierto es que se observa una deliberada intención de hacer un texto que no es precisamente festivo. Podríamos inferir que se trata de él mismo, su madre o su hermana, incluso se abre la posibilidad de que sean más de una persona quienes lo ordenan, o una sola persona en varios momentos. Lo cierto es que el autor nos da información desde el aparente distanciamiento que da la descripción escueta de las imágenes. Al igual que en el caso de la habitación materia del siguiente apartado, los lectores no estamos frente a la imagen de una fotografía, sino frente a un discurso; al nombrarlas las cosas se convierten en texto, de hecho, todo puede ser textualizado mediante la descripción.

#### 2.2.5.2 Dormitorio de señorita, año 1937

En seguida del álbum de Juan Carlos, la recámara de Mabel es recorrida minuciosamente por un narrador que al describirla para el lector presenta una lectura de la habitación. Cada uno de los objetos contenidos en ella se convierte en elemento significativo de un discurso que no está pensado como tal por quien al ocuparla lo produce. Jamás pensaría Nené –muy pocos lo haríamos– que su cuarto se convierte en un libro abierto por el que es posible enterarnos en buena medida de su condición en el paso de su adolescencia a la adultez. Pero si esto sucede podemos pensar que se debe a que en nuestros espacios dejamos elementos que se convierten por sí mismos, por su naturaleza, por su distribución o por la manera en que los usamos, en signos que nos representan si no íntegramente, sí por lo menos en cuanto a ciertos

rasgos particulares de personalidad e incluso físicos. Según Jean Baudrillard, en una casa, cada

habitación tiene un destino estricto, que corresponde a las diferentes funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la persona en la que se la ve como un conjunto equilibrado de distintas facultades [...] en este espacio privado, cada mueble, cada habitación, a su vez, interioriza su función y se reviste de dignidad simbólica [...] seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su “presencia”.<sup>47</sup>

En la recámara de Mabel podemos saber su religión por los crucifijos y la imagen de Santa Teresita; dónde y qué estudia gracias a los libros de normalista con sus ya citadas etiquetas que dicen “María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires”; que aunque puede estudiar una carrera, su familia no tiene una posición económica muy elevada ni un gusto uniforme, pues los muebles de su habitación son de varios estilos y en tonos de madera distintos; de sus amistades y de su noviazgo por las fotos que se describen, en una de las cuales Juan Carlos le declara su amor. La versatilidad de este narrador que aparentemente se concreta a describir un espacio permite, como vimos antes, que después del recorrido por la habitación continúe con el texto de las revistas guardadas en un cajón.

Si bien es posible cuestionar que un espacio, la habitación, y los objetos que contiene puedan ser considerados como un texto, lo cierto es que en el caso de *Boquitas pintadas* el narrador emplea los elementos que encuentra en su tránsito como un conjunto de indicios, casi signos, que le permiten presentarnos a Mabel. No se trata de una descripción aleatoria, su recorrido visual plantea un itinerario perfectamente controlado que va desde los rasgos

---

<sup>47</sup> Jean BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, p. 13-14.



generales de su personalidad hasta las cuestiones más íntimas, desde lo que cualquiera que conociese a Mabel podría saber, hasta los titubeos sentimentales entre Juan Carlos y Cecil que sólo se atreve a decir a una desconocida pero supuestamente experimentada consejera sentimental.

### 2.2.5.3 Agenda 1935

En el caso de Juan Carlos no son sus cartas sino la reproducción de su agenda lo que permite al conquistador presentarse a sí mismo a los 17 años. El primer rasgo que salta a la vista es el desorden de las anotaciones. No es un listado de los asuntos pendientes –como debería ser una agenda–, sino una confusa mezcla de éstos con hechos que ya sucedieron. Aunque la libreta tenga claramente el título Agenda y tenga impreso el espacio para anotar las tareas a realizar con todo orden, Juan Carlos no respeta este esquema y utiliza las páginas lo mismo para anotar lo que debe hacer como aquello que ya cumplió, a la manera de un diario. En él no existe el prurito de separar los acontecimientos de los planes. Pasados o futuros, los hechos se entremezclan en el texto de Juan Carlos, juntando partes de un pasado cercano y de un futuro inminente. Veamos un fragmento del mes de julio:

*Viernes 7, Santa Rita.* Llega 20:15 tren de Bs. As. con pupilas de vacaciones. Dar vistaso.

*Sábado 8, San Adrián, mártir.* Milonga Club Social. Prestar guita Pancho timba La Criolla. Perdió. Me apunté un poroto en el Social.

*Domingo 9, San Procopio.* Falté cita Misa, imperdonable. La piba más linda del mundo plantada por un pobre desgrasiado. Día entero en casa encerrado, escusa tos. La verdad de la milanesa: ¡qué lindo es dormir hasta las doce! (BP 50)

Evidentemente lo que menos interesa a Juan Carlos es que su libreta funcione como una agenda. Aunque eventualmente sí anota eventos futuros para no faltar a una cita, su razón para escribir es preparar y testimoniar los avances de sus conquistas, puede pensarse incluso como un método empírico para volverse más eficiente para conseguir mujeres. Además, la seriedad de una agenda se viene por los suelos en manos de Juan Carlos a cada momento: “*Domingo 16, Virgen del Carmen. Se me volvió a Buenos Aires. Puedo hacerme monja y entrar al internado. ¿Quién me lo impide? Es mi vocación*” (BP 51).

Finalmente, los ejemplos anteriores muestran que tampoco la ortografía es uno de sus fuertes. Si la belleza física y la enfermedad acercan a Juan Carlos al modelo de idealización romántica, su agenda permite ver que no es el dechado de virtudes que quieren ver Nené y Mabel. La agenda desarticula la ensoñación que es Juan Carlos, aunque ya desde el recorrido por el cuarto de Mabel la primera línea de una foto dedicada por él había despertado la sospecha: “Mi amor: este fue el día más feliz de mi vida” (BP 43).

Si pensamos que en realidad varios de los textos que se refieren sólo existen al interior de *Boquitas pintadas*, es evidente que en alguna medida las relaciones que se establecen con ellos a lo largo de la novela no son sino un simulacro intertextual,<sup>48</sup> es decir, una copia sin original; no obstante, si consideramos que esos textos ficticios sí mantienen las características comunes de los diversos textos que conforman el género, tendremos que la relación intertextual no sólo tiene un referente único, sino que la mayor parte de los textos que conforman el género pueden ser tal referente.

---

<sup>48</sup> Lauro ZAVALA, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p.146.

## 2.3 LOS RECURSOS NO INTERTEXTUALES

### 2.3.1 La fragmentación, las voces y los documentos que cuentan

Un primer vistazo nos deja ya ver el complejo entramado de voces que se tejen en la novela. Según Jessen, en *Boquitas pintadas* la “realidad está en un mosaico de citas. El pasado pertenece al recuerdo, y sólo quedan indicios del mismo en una canción, un peinado, un álbum de fotografías. Estos objetos son los artefactos de la cultura que emerge en los diversos mundos subjetivos”.<sup>49</sup> Quizá una solución tradicional habría considerado un narrador omnisciente para referir con la misma profundidad las acciones y los pensamientos de los personajes principales –Juan Carlos, Nené y Mabel– y de los secundarios –Raba, Pancho, doña Leonor, Celina, la viuda Di Carlo, Donato Massa, etcétera–. Pero Puig no optó por esa ni por ninguna otra solución única, sino por muchas utilizadas alternativamente a lo largo del relato, lo cual da a la obra su carácter fragmentario. De hecho se trata de un rasgo de toda la novelística de Puig. Según Miguel Arias,

En las obras de Puig no aparece, en ningún momento, nadie a quien se pueda identificar, no digo ya con el autor, sino, simplemente, con la voz, autor o no, que actúe de punto de vista, es decir, no hay nada parecido a lo que, en la novela clásica –Galdós, Balzac, Dostoievsky– es el narrador.<sup>50</sup>

Quizá la afirmación es demasiado tajante al aseverar que “no aparece en ningún momento” algo que podamos identificar como narrador; baste recordar que en *Boquitas pintadas* en varias ocasiones aparece brevemente una voz que nos refiere –aunque de manera parcial– acontecimientos, descripciones de lugares y personajes, etc.

---

<sup>49</sup> P. JESSEN, *op. cit.*, p. 47.

<sup>50</sup> Juan Manuel GARCÍA Ramos, *La semana de Autor sobre Manuel Puig*, p. 20.

Como siempre, el lector está en la libertad de establecer relaciones y aventurar conclusiones sobre la forma en que se arma *Boquitas pintadas*, pero lo cierto es que con las ausencias del narrador Manuel Puig deja en el texto un espacio abierto a las conjeturas. Veamos con más detalle cómo se produce esta fragmentación en el ámbito de quienes cuentan la historia.

Existen básicamente dos formas de enterarnos de lo que sucede o ha sucedido: por un lado está un versátil narrador heterodiegético, en tercera persona, que va de la omnisciencia con un grado de focalización cero (que además de las acciones de los personajes puede referir también sus pensamientos, sentimientos, etc.) hasta la focalización externa (que por definición no puede explorar el interior de los personajes), pero que encuentra documentos que le permiten adentrarnos en sus ideas sin describir lo que están pensando (naturalmente existe aquí la posibilidad de divergencia entre lo que un personaje escribe y lo que realmente piensa). Por otro lado están los múltiples discursos hablados y escritos que existen en la diégesis: esos mismos que son presentados o contextualizados por el narrador, y también aquellos que el autor implícito ordena y presenta aun sin el concurso de la voz narrativa. De maneras diversas y en ocasiones sólo parcialmente, tales discursos cumplen las principales funciones del narrador novelístico: ubican temporalmente, presentan y describen personajes, dan cuenta de acontecimientos, establecen relaciones causales entre estos y describen los espacios.<sup>51</sup>

Entre los textos-discursos que son introducidos con un discreto concurso del narrador están las cartas que son escritas por Nené (nueve), Juan Carlos (siete), Mabel (dos), Celina (tres, dos de ellas firmando como doña Leonor), el doctor Marban (una); y la ya mencionada noticia publicada en la revista *Nuestra vecindad*, el álbum y agenda de Juan Carlos, y el dormitorio de Mabel.

---

<sup>51</sup> Para revisar la sistematización de las tareas del narrador a las que me refiero, consultar en: Víctor M. GRANADOS, *La narratividad en El lugar sin límites. Análisis de la novela de José Donoso y la película de Arturo Ripstein*, Tesis de Maestría, UNAM, 2004.

Sin el más mínimo comentario del narrador tenemos como ejemplos los tres documentos de la policía (la aceptación de Pancho en la academia de policía, el acta de su homicidio y la del arresto de sus hermanos); un expediente médico (el embarazo de la Raba); y el acta del Ministerio de Agricultura y Ganadería, donde Cecil demanda al padre de Mabel. El autor implícito funciona, pues, como una suerte de editor que maneja los textos con una intencionalidad particular y encubierta, a primera vista tan críptica que pareciera ser obra de la casualidad o el descuido.

Pero si la diversidad de documentos nos deja ver ya un alto grado de fragmentación, lo mismo sucede en algunas de las entregas en las que predomina el discurso del narrador. Es el caso de los sucesos que se presentan el ya citado 23 de abril de 1937, el 27 de enero de 1938, el 18 de abril de 1947 y el 15 de septiembre de 1968. En cada uno de estos días el narrador nos refiere las actividades que realizan los personajes principales en un orden que pretende ser rigurosamente cronológico, pero lo hace del día completo de cada uno, indicando incluso la hora de cada actividad:<sup>52</sup>

El día jueves 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50. Soplaban vientos leves de norte a sur, el cielo estaba parcialmente nublado y la temperatura era de 14 grados centígrados: Nérida Enriqueta Fernández durmió hasta las 7:45, hora en que su madre la despertó [...] tardó 37 minutos en componer el peinado diario y maquillarse, interrumpida por cinco mates que le alcanzó su madre. (BP 53)

El narrador la acompaña en las principales actividades de su día hasta llegar por la noche hasta el final de su cita con su novio y la vuelta a su habitación:

---

<sup>52</sup> Es interesante señalar el interés por acontecimientos a veces mínimos, por detalles aparentemente irrelevantes, en lo que parecería una elaboración literaria de las ideas de autores como George Simmel y Walter Benjamin, quienes encontraban que cualquier fragmento era la representación del todo. Según Picó, para Simmel, “La unidad de la totalidad del estudio descansa en la posibilidad de encontrar en cada uno de los detalles de la vida cotidiana su significado.” J. PICO, *Modernidad y posmodernidad*, p. 22.

“A las 23:30 Juan Carlos se despidió reprochándole su egoísmo. A las 23:47 Nélide terminó de dividir su pelo en múltiples agrupaciones sujetas con papel. Antes de dormirse pensó en que el rostro de Juan Carlos no tenía defectos” (BP 61).

El recorrido por ese jueves se repetirá cuatro veces más acompañando al propio Juan Carlos, a Mabel, a Pancho y a la Raba. Lo mismo sucederá con los otros cuatro días que son tomados porque en ellos sucede un acontecimiento crucial en la historia –como las muertes de Juan Carlos y Nené– pero también porque presentan la cotidianeidad de las actividades que los personajes.

No existe en la novela la intención de hacer imperceptible el rompimiento temporal que significa terminar un día y volverlo a comenzar con otro y otro personaje. Todo lo contrario, Puig remarca como clichés frases a lo largo de esa jornada; dos ejemplos: “El 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50” (BP 53) se convierte más adelante en “El ya mencionado 23 de abril de 1937 Juan Carlos Jacinto Eusebio Etchepare se despertó a las 9:30 cuando su madre golpeó a la puerta y entró al cuarto” (BP 61) y la misma entrada se repite dos veces más. En otro caso: “Haciendo un alto en el trajín del día, a las 12:48 Nélide Enriqueta Fernández se secó los labios con la servilleta” (BP 136), una vez más como “El ya mencionado 27 de enero de 1938, haciendo un alto en el trajín del día, a las 17:45 horas, Francisco Catalino Páez se dejó caer en el camastro del cuartel” (BP 141).

Pero el recurso de emplear una misma forma textual para fragmentar se maneja de otras maneras. Pienso por ejemplo en la serie de rezos con motivo de la muerte de Juan Carlos que leemos al final de la DECIMOCUARTA ENTREGA. Estos rezos son un recorrido por la interioridad de cuatro personajes que podemos considerar como secundarios e incluso incidentales. Son de la niña que Juan Carlos mira pasar un día y que en ese momento se alegra de su

muerte porque la sedujo y nunca volvió a hablarle, de doña Leonor (su madre), de la viuda Di Carlo (su amante) y de Celina (su hermana). Cada una de ellas alterna fragmentos de oraciones con sus reflexiones y deseos acerca de la muerte de Juan Carlos. Aquí el ejemplo con fragmentos de lo que reza Celina:

no nos dejes caer en la tentación, mas líbranos del mal, amén. Pero no puedo conformarme, no puedo, Jesús, porque él no tuvo la culpa de nada [...] si aquella no lo hubiese tentado y tentado [...] ¡no quiero saber donde está, si vive o está muerta! pero que no se me cruce en mi camino porque la voy a despedazar... (BP 229-230)

Cada rezo-reflexión es un fragmento de la realidad que se integran al texto, pero es presentado sin ningún preámbulo del narrador que nos informe de quién se trata o dónde está. Según Jessen “Puig usa la técnica del montaje, captando la realidad desde varias capas”.<sup>53</sup>

Quizá el mejor y más significativo ejemplo de fragmentación es la correspondencia entre Nélide y doña Leonor (en realidad Celina). La novela usa las dos primeras entregas para presentar las cartas de Nélide, pero en ese momento sólo podemos inferir el contenido de las respuestas de doña Leonor. Sólo hasta la DECIMOQUINTA ENTREGA, cuando la historia que se ha desarrollado a partir de la TERCERA ENTREGA –desde la juventud y enamoramientos de Juan Carlos hasta su muerte– alcanza el momento de las mismas cartas con motivo de su deceso, sólo hasta ese entonces podemos conocer las cartas de doña Leonor (Celina). La conversación epistolar se constituye como una especie de paréntesis que se abre a partir del momento de la desaparición del malogrado don Juan para dar cabida a una extensa analepsis que encierra la historia desde su inicio hasta el desenlace fatal del tuberculoso. Fuera de ese paréntesis, que se cierra con las cartas de Celina-Leonor, queda el

---

<sup>53</sup> P. B. JESSEN, *op. cit.*, 49.

epílogo para los sobrevivientes, Nené y su familia, Mabel, la Raba, Elsa Di Carlo. Incluso hay un espacio para los cadáveres de los propios Juan Carlos y Pancho que descasan en sus tumbas. Por supuesto la fragmentación del carteo Mabel-doña Leonor (Celina) no es algo gratuito, sino un recurso para mantener al lector en la perspectiva de Nené, que ignora que está dando a su enemiga Celina las armas para destrozar su matrimonio.

Por último vale la pena mencionar cómo las cartas Juan Carlos-Nené terminan también leyéndose de manera fragmentaria, cuando vuelan como pedazos de papel que va consumiendo el fuego que aviva Massa después de la muerte de su esposa.

### **2.3.2 La velada autorreflexión**

En *Boquitas pintadas* la autorreflexión se da de forma velada. El narrador se ocupa poco o nada en decir algo sobre el arte, la literatura, la obra o sobre su particular labor. De hecho podríamos afirmar que es un narrador que procura dejarse ver poco en el intento de aparentar objetividad. Como vimos en los casos de la descripción del álbum de Juan Carlos o de la recámara de Mabel, por mencionar sólo dos ejemplos, pareciera que su descripción es puramente visual, pues no sólo se mantiene sin adentrarse en el pensamiento de los personajes, sino que ni siquiera menciona sus nombres al describir sus acciones.

Al dejar a los personajes referir por sí mismos sus ideas a través de cartas o mediante sus diálogos, generalmente son los propios personajes los que devalúan o revaloran elementos que participan en la construcción de la historia, aunque en realidad esto también es poco frecuente. Un ejemplo de ello es el comentario de Nené acerca de las cartas y de su importancia:



él cuando me devolvió las mías estaban sueltas en un sobre grande, yo me enojé tanto porque no estaban atadas con una cinta rosa como se lo había pedido cuando todavía hablábamos, mire a las cosas que una le daba importancia. Eran otros momentos de la vida. (BP 14)

Hay que recordar que la frase anterior está precisamente en una carta dirigida a la mamá de Juan Carlos (aunque no sea ella quien recibe esa correspondencia), y lo dice a pesar de que se refiere a las cartas que el propio Juan Carlos le había escrito, a pesar de la importancia fundamental de esos comunicados epistolares en la construcción su vida y por tanto de la obra. Es decir, se menosprecia un recurso indispensable, que de hecho pone a andar la historia a partir de la muerte de Juan Carlos.

De esta forma, aunque Nené les reste importancia en esa frase (y quizá sea actualmente la opinión de muchos con respecto a las cartas de enamorados), los comunicados epistolares continúan, los lectores seguimos atados y pendientes de lo que dicen las cartas. Pero si nos situamos en los distantes años en que se desarrolla la historia (los años treinta y cuarentas), lo cierto es que eran efectivamente el medio de comunicación por excelencia entre enamorados o amistades distantes, pues el avance de los nuevos medios electrónicos era aún incipiente.

Pero en *Boquitas pintadas* existe otra manera de autorreflexión más velada en los que Genette llamaría paratextos. Ya desde el subtítulo de “Folletín” (descartado en la edición de Seix Barral) existe el reclamo de una reflexión acerca de la naturaleza genérica de propia obra; en el interior, la división en ENTREGAS en lugar de capítulos llamados como tales, o simplemente indicados con números, es otro rasgo importante que hace otro tanto, pues, como vimos, rememora los relatos populares que se escribían para su publicación periódica en diarios.

A su vez, los epígrafes al principio de cada entrega –como ya veíamos– son también paratextos que funcionan como una suerte de glosa autorreflexiva acerca de su contenido. En la “NOVENA ENTREGA”, por ejemplo, es una estrofa de un tango de Alfredo Le Pera:

*...Si fui flojo, si fui ciego,  
sólo quiero que comprendas  
el valor que representa  
el coraje de querer. (BP 9)*

Y, ciertamente, se relata en seguida el regreso de Juan Carlos a Coronel Vallejos después de su interrumpido tratamiento en Cosquín, su intento de seguir como novio de Nélide Fernández y su arrepentimiento que lo mueve a conseguir dinero para continuar su tratamiento.

### 2.3.3 Lo excéntrico, una orilla del mundo a escena

Los personajes de *Boquitas pintadas* viven en un pueblo periférico de un país de por sí periférico; Coronel Vallejos, en la provincia argentina de Buenos Aires, es un lugar en la pampa a primera vista lejano de cualquier ambición cosmopolita. Según Pere Gimferrer, Puig “da voz a quienes no tenían, hasta ahora, voz en absoluto, ni en la literatura, ni, en cierto modo, en los asuntos importantes de la vida”.<sup>54</sup> Pero la experiencia cinematográfica, las revistas de moda, y la música llevan a sus habitantes –especialmente a las jóvenes– a equipararse en cierta medida con el público de las salas de cine de cualquier parte del mundo. La lejanía y el provincialismo, la vida de pueblo chico se ve modificada por los avances de los medios de comunicación y la tecnología. Para Patricia B. Jenssen, por eso en las dos primeras novelas de Puig los

---

<sup>54</sup> J. M. GARCIA Ramos, *op. cit.*, p. 21.

individuos responden a la “cultura de masas” que les impone una realidad endeble, imaginaria y falsa. En pos de un aparente ascenso social quedan atrapados por un principio de repetición mecánica modelado por el tango, el bolero, Hollywood, las novelas de folletín y las telenovelas.<sup>55</sup>

Sin embargo, lo importante aquí es que esa respuesta no se queda únicamente en lo anecdótico de algunas acciones y formas de pensar de los personajes, como pudiera suceder en cualquier novela de la época en que ellos viven; sino que, por un lado, repercute en la estructura, en la manera de contar la historia que retoma las formas de representación de medios que han llegado de fuera para quedarse en la periferia; y por el otro se convierte en parte fundamental de la trama, en un factor que llevará adelante las acciones haciendo que su avance sea ése y no otro. Baste recordar que Nené decide escribir a doña Leonor precisamente porque se entera de la muerte de Juan Carlos por la nota aparecida en *NUESTRA VECINDAD*, o el ya mencionado apoyo sentimental que Mabel busca en la revista *MUNDO FEMENINO*.

Pero podemos agregar los desgarradores tangos y boleros que escuchan Nené y Raba en momentos clave de su vida emocional, la radionovela *El capitán herido* que escuchan Nené –casada y ya con dos hijos– y su invitada Mabel en Buenos Aires; el teléfono que permite a la misma Nené engañar temporalmente a Raba acerca de su precaria vida matrimonial en la capital; las revistas de modas. Todos los elementos de la vida moderna se incorporan paradójicamente para alimentar la vida romántica de los personajes. Como en el caso citado de *La máquina extraviada*, la tecnología no sirve aquí para ir en el sentido del progreso, de la modernidad, del cambio para hacer más cómoda la existencia, sino en el de profundizar la emotividad, como conductores de elementos que exaltan su amor o su tristeza.

---

<sup>55</sup> P. B. JESSEN, *op.cit.*, pp. 19-20.

Por otra parte, el tema no es la vida de quienes se subieron al tren del progreso, se trata de vidas que desde una perspectiva moderna no pasarían de ser consideradas como mediocres: Nené casada con un hombre a quien no ama y que no llega a un nivel económico que le permita dejar de cuidar con sábanas los muebles de la sala de su casa; Mabel que después de jubilada como maestra se ve en la necesidad de dar clases en una escuela particular y de regularización en su propia casa; Celina que es una solterona que debe soportar a su madre y a sí misma, y Juan Carlos y Pancho que mueren antes de pasar los 30 años. Aquí la visión crítica del posmodernismo nos lleva a revalorar los resultados de una modernidad que no se gestó en las mismas latitudes, que llegó a poblados como Vallejos y a países como Argentina incompleta y diseñada para otros pueblos, producto de culturas diferentes.

En buena medida, los personajes de *Boquitas pintadas* viven la cancelación de las promesas de la modernidad a las clases medias; la visión de Puig deja ver el desencanto frente al imaginario de progreso creado por las instituciones modernas: “El anhelo universal de la clase media es ascender en la estratificación: asegurar una mejor educación para sus hijos; imitar las costumbres, actividades y entretenimientos de aquellos encima de ellos en la escala económica y social”.<sup>56</sup> Sin duda ese ideal fue alcanzable y alcanzado por alguna pequeña parte de sociedades como la argentina, no obstante, en el caso que nos ocupa, el progreso no logra incorporar a los personajes; fuera de los hijos de Nené, de los cuales uno llega a ser médico y el otro ingeniero, ningún personaje se acerca a los paraísos vistos en las películas, pero sí a los dramas del tango y de los boleros.

Esta desventajosa condición de los protagonistas ha llevado a autores como la citada Jessen a pensar que se trata de un problema de enajenación: “Esta enajenación se intuye en los seres que pinta el autor, los cuales, sin

---

<sup>56</sup> P. B. JESSEN, *op. cit.*, p. 25.

autoridad de decisión van perdiendo sensibilidad frente a los hechos que los circundan, y se transforman en autómatas”.<sup>57</sup> Difiero definitivamente de esa opinión. Si bien el imaginario de los personajes se apropia en diferentes medidas de los elementos culturales ajenos (no interiorizan de la misma manera los contenidos de una radionovela o un tango Mabel o la Raba, a como lo hacen Juan Carlos o Pancho), lo cierto es que todos ellos actúan de acuerdo a los múltiples factores que hacen su circunstancia. Así, sería insostenible acreditar a los medios el asesinato de Pancho perpetrado por la Raba, cuando en realidad su arranque de celos y odio era más que justificable por el amorío que sostenía el padre de su hijo con la hija de sus patrones y compañera de escuela suya en la infancia; o bien, podemos pensar en las separaciones de Juan Carlos de Nené y Mabel, precipitadas por el avance de su tuberculosis y su pérdida del empleo, o en su caso, por la ambición de Mabel.

Ahora bien, la novela tampoco plantea desestimar la importancia de elementos de la cultura mediática en su irrupción en un rincón periférico de un país también periférico; se trata en todo caso de la incorporación de los elementos ajenos a un medio que los retoma de manera distinta a como se hizo en las sociedades que las diseñaron, que los incorpora como una parte importante de su circunstancia.

Jessen agrega que los “personajes carecen de lenguaje propio, se convierten en meras piezas de una psique colectiva. Su realidad interior resulta agobiante. Viven asomados a la ventana, mirando pasar la vida”.<sup>58</sup> Si por carecer de un lenguaje propio entendemos que actúan únicamente repitiendo los patrones marcados desde fuera por los medios, me parece que este no es el caso. Creo que si bien existe un desplazamiento de los valores tradicionales e incluso de las costumbres cotidianas, éste es dado por el enriquecimiento (para

---

<sup>57</sup> P. B. JESSEN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>58</sup> *Ibidem.*

algunos sería mejor decir contaminación) de su experiencia vital derivada de su contacto continuo contacto con el mundo a través del cine, la radio o las publicaciones periódicas. Naturalmente existe una pérdida al alejarse de su mundo cercano o tradicional, pero sin duda la diversidad de su experiencia es mayor. Puig no crea periféricos enajenados, sino sujetos fascinados al grado de tener fugas momentáneas a través de sus fantasías (como la Raba y Mabel) lo cual, sin embargo, tampoco determina su ascenso a una vida mejor o más feliz.

## CAPÍTULO III

### *La tía Julia y el escritor, batallas en la posmodernidad*

Al igual que en el capítulo anterior, se respetará la división básica entre recursos textuales e intertextuales; sin embargo, en el análisis de *La tía Julia y el escritor* no se hará un seguimiento de aquellos recursos intertextuales de la posmodernidad de acuerdo a los tipos de discursos que se rescatan, como se hizo en el caso de *Boquitas pintadas*. Esto se debe a que si bien el número de casos o ejemplos es equiparable al de la novela de Manuel Puig, una rápida mirada deja ver que la diversidad de tipos de discursos de los que se apropia Vargas Llosa es significativamente menor, sin que por supuesto ello implique un juicio de valor.

En cambio, la segunda parte de este capítulo –la referida a las estrategias donde el concurso de la intertextualidad como la entendemos en este trabajo no es un elemento indispensable– sí seguirá el orden usado en el anterior, que es el del planteamiento teórico de la tesis, es decir, se revisan en apartados distintos la autorreflexión, la fragmentación y la excentricidad.

Nuevamente vale señalar que, como es común en la literatura (y quizá también en el arte en general), los recursos que se comentan no son excluyentes

entre sí, por lo que no será extraño que un ejemplo que se usa para cierto caso se preste también para ilustrar otro; el reto fue entonces seleccionar los mejores ejemplos para cada uno, sin excluir la posibilidad de usar un mismo caso para más de un recurso.

Antes del análisis de la novela presento una breve semblanza biográfica del autor, ahora Mario Vargas Llosa, enfocada especialmente en la parte de su vida que llega hasta la publicación de *La tía Julia y el escritor*.

### 3.1 EL AUTOR, LA NOVELA Y SUS TIEMPOS

Mario Vargas Llosa nació en Arequipa, Perú, el 28 de marzo de 1936; Ernesto Vargas Maldonado, su padre, era originario de Lima y provenía de una familia que se extendió por el país desde los tiempos de la conquista, gracias al espíritu aventurero que distinguió a muchos de sus miembros. Dora Llosa Ureta pertenecía, en cambio, a una familia caracterizada por su inclinación a la vida intelectual y artística: abogados, poetas, políticos y profesores fueron comunes entre la familia materna de Mario; su madre, por ejemplo, cultivó siempre su afición por la literatura y la pintura.<sup>1</sup> Dora y Ernesto se conocieron durante una temporada vacacional de la familia Llosa en Tacna y se casaron al año siguiente, en 1935. Aunque no se quiera pensar bajo un esquema de determinismo familiar, lo cierto es que de manera destacada Mario reúne en su vida la característica principal de cada una de sus dos familias, la parte aventurera paterna (tanto en su vida como en sus ficciones), y la parte sensible e intelectual de sus raíces maternas.

---

<sup>1</sup> Raymond L. WILLIAMS, *Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio*, p. 17.



El matrimonio Vargas Llosa apenas duró un año, su padre desapareció y dejó a la niña consentida de la familia Llosa con sus padres y su bebé en Arequipa. En 1937 los abuelos, su hija y su nieto se trasladaron a Cochabamba, Bolivia, donde Pedro Llosa Bustamante ocupó el cargo de cónsul honorario; según Raymond L. Williams, aunque el propio Vargas Llosa afirma en *El pez en el agua* que su abuelo había aceptado un contrato para trabajar ciertas tierras en esa región, en el fondo de la cuestión era salir de Arequipa debido a que la tradicionalista población de la ciudad los hacía víctimas de la maledicencia por el abandono de la hija mayor embarazada.<sup>2</sup>

Mario pasó los siguientes ocho años en Cochabamba disfrutando el ser niño consentido de una familia acomodada. Ahí aprendió a leer precozmente y tuvo sus primeros encuentros con la literatura y la historia en la biblioteca de su abuelo, así como en revistas argentinas infantiles. Desde ese momento la vida de Mario comenzó a llenarse de ficciones que él disfrutaba al grado de buscar continuarlas con el fin de evitar que terminaran. “Y recuerdo mucho que las primeras cosas que escribí, cuando era todavía un niño, fueron continuaciones de historias que me entristecía mucho que se terminaran.”<sup>3</sup>

Entre los nueve y diez años, en 1945, Mario dejó la ciudad boliviana cuando su abuelo fue nombrado prefecto de Piura, en el norte del Perú, dando fin a una etapa infantil de paz, tranquilidad y excesivos mimos<sup>4</sup> en la que Mario se convirtió en un ávido lector de historias clásicas de la modernidad, como *Los miserables*, *Los tres mosqueteros*, las novelas de Julio Verne, entre muchas otras.<sup>5</sup> Ese año el encuentro con una realidad menos tersa que la vivida en Cochabamba fue suavizado

---

<sup>2</sup> Mario VARGAS Llosa, *El pez en el agua*, p.16.

<sup>3</sup> R. L. WILLIAMS, *op. cit.*, p.18.

<sup>4</sup> “En aquella casa fui engreído y consentido hasta unos extremos que hicieron de mí un pequeño monstruo. El engreimiento se debía a que era el primer nieto para los abuelos y el primer sobrino de los tíos, y también a ser el hijo de la pobre Dorita, un niño sin papá”. M. VARGAS Llosa, *op. cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> Williams señala que durante “la etapa formativa no existe una literatura local, realista, fuera boliviana o peruana. La literatura para Vargas Llosa, desde el principio, era cosmopolita, de grandes temas universales.” R. L. WILLIAMS, *op. cit.*, 22.

porque la estructura de la familia (abuelos, madre e hijo) se mantuvo intacta en la prefectura de Piura.

Al año siguiente Dora llevó al pequeño Mario a conocer a su padre, de quien él sabía que había muerto tiempo atrás. Naturalmente su sorpresa fue mayúscula:

no lo sabía, y ni remotamente los sospechaba, y fue como si el mundo se me paralizara de sorpresa. ¿Mi papá, vivo? ¿Y dónde había estado todo este tiempo en que yo lo creí muerto? Era una larga historia que hasta ese día –el más importante de los que había vivido hasta entonces y, acaso, de los que viviría después– me había sido cuidadosamente ocultada por mi madre, mis abuelos, [...] <sup>6</sup>

Nuevamente reunida la frágil familia Vargas Llosa, sus tres integrantes escaparon de inmediato hacía Lima abandonando a los abuelos, a fines de 1946. En su nuevo hogar Mario se enfrentó a un rígido y violento padre que no soportó los desplantes de su hijo, acostumbrado al trato afectuoso y tolerante de la familia de su madre, por lo que tuvo entonces una de las etapas más difíciles de su infancia. Todo empeoró cuando – después de haber sido alumno del Colegio La Salle entre 1947 y 1949– su padre lo inscribió en 1950 al Colegio Militar Leoncio Pardo al enterarse de que el pequeño Mario escribía poemas. Lejos de desanimarlo a la escritura, el ambiente hostil de este colegio avivó su interés de manera inmediata: los compañeros de clase le pagaban para que les escribiera poemas de amor para sus conquistas; pero también a mediano y largo plazo: a partir de esa experiencia escolar Mario desarrollaría una década después, entre 1960 y 1961 su novela *La ciudad y los perros*, el libro que lo lanzaría a la fama internacional al ganar en 1962 el Premio Biblioteca Breve Seix-Barral. Aquellos difíciles años del paso de la infancia a la adolescencia fueron los generadores de dos de los principales “demonios” –como el

---

<sup>6</sup> M. VARGAS Llosa, *op. cit.*, 9.

propio autor los llamó– que dieron tema a su trabajo literario futuro, su propio padre y la enseñanza militarizada en el Leoncio Pardo;<sup>7</sup> pero en esa escuela,

además de la violencia, Mario descubrió el Perú. En el Leoncio Prado se hallaba toda una gama de la muy heterogénea sociedad peruana: todas las clases sociales y grupos étnicos del país. Por lo tanto, el adolescente de catorce años y futuro novelista vivió el verdadero microcosmos de un país que, antes de entrar al Leoncio Prado, apenas conocía.<sup>8</sup>

Mario logró alejarse de esa escuela y de su padre convenciendo a éste y a su madre de que lo dejaran volver a Piura en 1952, a pesar de que para entonces ya había publicado artículos en el diario *La Crónica* de Lima. En Piura también publicó como columnista en *El Comercio*, pero además inició su precoz carrera literaria, tenía apenas 16 años, al escribir y dirigir su obra de teatro *La huida del inca* (estrenada en el teatro Variedades de la ciudad). Ese año terminó también los estudios equivalentes al bachillerato, por lo que al volver a Lima en 1953 se inscribió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para estudiar Letras y Derecho.

En Lima desarrolló diversos trabajos: colaborador de publicaciones periódicas, ayudante de bibliotecario (que le permitió dedicarse leer), asistente del historiador Raúl Porras Barrenechea y director de informaciones de Radio Panamericana, oficio que da materia para su personaje autobiográfico de *La tía Julia y el escritor*.

Williams destaca señala la importancia de estos años en su formación:

---

<sup>7</sup> “Los demonios vargasllosianos no son lo que fueron en otro tiempo para los artistas la “musa”, los “fantasmas” o los “duendes”. No. Aquí el concepto de demonios encuentra su primera concreción: son las obsesiones los elementos instintivos e inconscientes del hombre, que de una u otra forma han dejado marcada su vida y que habrán de convertirse en los temas de su obra, ese sustrato de lo reprimido que subyace en todo individuo y que está determinando de manera latente las actitudes y comportamientos, los anhelos y deseos, y también, por qué no, muchas de las ideas que van a cristalizar artísticamente mediante una adecuada conformación.” Armando PEREIRA, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, pp. 21-22.

<sup>8</sup> R. L. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 32.

Durante esta época de su vida (después del Leoncio Prado) vivía y conocía de forma sumamente intensa todo el espectro de la sociedad peruana. Mientras vivía diariamente la realidad múltiple del Perú, desde las perspectivas del periódico, de la universidad, de la radio, comenzó a leer a Faulkner, el gran maestro de las perspectivas en la narrativa.<sup>9</sup>

Al mismo tiempo, la universidad pública le acercó a las teorías marxistas, en sus versiones europeas y locales, a las cuales permaneció más o menos fiel hasta la década de los setenta.

Otro gran vuelco en la vida del joven autor fue el que da materia a la novela que analizamos en este trabajo. A los diecinueve años se reencontró, enamoró y casó con Julia Urquidi (la había tratado en Cochabamba durante su infancia), quien estrictamente no tenía parentesco con él, pues era hermana de una tía política suya, esposa a su vez del tío Luis, hermano de Dora, su madre, pero que por la cercanía familiar y por la diferencia de edad –12 años, ella tenía entonces 31– le había sido siempre referida como su tía.

El paso y transformación de la realidad a la ficción tardó veinte años en concretarse en la novela, pero el matrimonio de 1956 sólo sobrevivió los primeros seis: se separaron en 1962 y, a pesar de un breve intento de reconciliación, Mario y Julia se divorciaron en 1964.

Durante esos años de matrimonio con Julia la vida de Mario se tornó intensa, en primer lugar porque al casarse enfrentó la necesidad de tener mayores ingresos, por lo que, relata él mismo, tuvo que buscar múltiples empleos que llegaron a ser siete al mismo tiempo. El 9 de diciembre del 56 publicó su primer cuento en el diario *El Comercio*, titulado “El abuelo”, el cual correspondería en *La tía Julia y el escritor* a aquellos que intenta escribir a lo largo de toda la novela siguiendo a sus autores favoritos, y que terminan en el cesto de la basura.

---

<sup>9</sup> R. L. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 36.

Al año siguiente apareció publicado “Los jefes” en la revista *El Mercurio Peruano* de Lima, pero además ganó con “El desafío” el concurso de cuento de la revista francesa *Revue Française*, cuyo premio incluyó pasar 15 días en París. Al volver a Perú Vargas Llosa hizo escala para recorrer la Amazonia peruana, pero la impresión de Europa en el joven recién casado fue tal que al año siguiente, después de obtener su título de Bachiller en Humanidades por la Universidad de San Marcos, volvió para residir allá los siguientes 16 años de su vida.

Madrid fue el hogar de Mario y Julia gracias a que el autor consiguió una beca para estudiar el doctorado en la Facultad de Letras de la Universidad Complutense. A fines de 1959, mientras tomaba los seminarios doctorales, le fue otorgado el premio “Leopoldo Alas” por la colección de cuentos *Los jefes*. Por ese tiempo empezó a escribir *La ciudad y los perros*, pero al terminarse su beca madrileña Mario intentó conseguir una segunda para continuar estudios en París, a donde se trasladó con Julia. El apoyo esperado no llegó (no apareció en la lista de becarios de ese año); sin dinero para volver de París, Mario se empleó como maestro de español, traductor y locutor de la Radio-Televisión Francesa, además de publicar artículos en varias revistas y periódicos.

A pesar de su difícil situación económica, Mario tuvo la oportunidad de viajar a Cuba para cubrir la crisis de los misiles de 1962 (lo cual lo convenció de las bondades de la Revolución Cubana), pero lo más importante fue que *La ciudad y los perros* ganó el premio Seix-Barral, el cual parecía estar reservado para los escritores españoles.

El premio lo colocó en la primera fila de los escritores latinoamericanos que por eso años conformaron el multicitado *Boom*,<sup>10</sup> al lado por supuesto de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y José Donoso, autores a quienes

---

<sup>10</sup> “La novela latinoamericana, moderna y de alta calidad, ya existía antes, desde los años cuarenta. Entonces el *boom*, más que nada, fue el reconocimiento internacional de esta modernidad y calidad o, en palabras de José Donoso, es la internacionalización de la novela latinoamericana.” R. L. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 56.

conocería y con quienes establecería estrechos vínculos en la década de los sesenta, con quienes compartió el éxito, el vivir largos periodos exiliados en Europa (incluso a veces como vecinos) y participar en numerosos encuentros literarios.

A partir de 1964 la celebridad llevó a Vargas Llosa por América y Europa dictando conferencias, impartiendo cursillos, recibiendo premios, y participando como jurado en otros, como el Premio Casa de las Américas, el Sudamericana-Primera Plana o el mismo Biblioteca Breve Seix-Barral. Buscando la tranquilidad para escribir y desarrollar una vida académica, Vargas Llosa se mudó a Londres a fines de 1966 con su prima Patricia Llosa, con quien se había casado el año anterior en otro evento que causó revuelo familiar.

La decisión de concentrarse plenamente en la escritura lo llevó a Barcelona, donde residió entre 1970 y 1974, dedicado a terminar su tesis doctoral *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* y la novela *Pantaleón y las visitadoras*. Curiosamente el autor de su objeto de estudio académico vivía a dos cuadras de su casa y por supuesto mantenían una estrecha amistad que incluía a sus familias y a las de los demás miembros de *Boom*.

En 1974 la Familia Vargas Llosa regresó a Lima, pero el autor continuó sus múltiples salidas, pues además fue electo presidente del Pen Club Internacional en 1976 donde ejerció un fuerte activismo a favor de los escritores encarcelados en el mundo. Al mismo tiempo escribió *La tía Julia y el escribidor*, publicada en 1977, y poco después inició su investigación sobre una rebelión brasileña de fines del siglo XIX para lo que sería *La guerra del fin del mundo*, que sería publicada hasta 1981.

Fiel a la característica aventurera de sus ancestros Vargas, la vida de Mario ha tenido giros innumerables y sorprendentes tanto en su vida personal, literaria y pública (hay que mencionar su novelesca participación en las elecciones presidenciales peruanas de 1990, las cuales fueron ganadas de forma inesperada y

truculenta por Alberto Fujimori). Baste para nuestro trabajo este breve recorrido para ubicar la novela que forma parte del corpus seleccionado.

### **3.2 INTERTEXTUALIDADES, PARODIAS Y TRANSGRESIÓN DE FRONTERAS**

Una vez presentado nuestro autor, empezamos el análisis de su novela que aquí nos interesa. Es importante señalar que el camino que se sigue en este capítulo para la búsqueda de los mismos recursos que se plantean en el capítulo uno, y se desmenuzan en *Boquitas pintadas* en el capítulo anterior, es un camino que depende de las características propias de *La tía Julia y el escritor*.

#### **3.2.1 Las intertextualidades**

Si en el caso de *Boquitas pintadas* es evidente que el juego intertextual se establece con diversos tipos de obras, especialmente de otras formas discursivas ajenas a la novela, y de hecho generalmente ajenas a la literatura y a la llamada alta cultura (prensa, radio, música popular, etc.), en *La tía Julia y el escritor* encontramos de entrada una diferencia cualitativa esencial: la conexión de textos se produce no sólo hacia el exterior de la novela, también es una herramienta que comunica las propias historias que se encuentran al interior de ella misma –los radioteatros de Pedro Camacho– y que son presentados en principio como relatos independientes. El punto en ese caso es revisar en qué medida se le puede igualmente llamar intertextualidad, o intratextualidad en caso de que las conexiones sean con obras del mismo autor.

Debido a esta particularidad me permito abordar a continuación tales relaciones textuales por separado.

### 3.2.1.1 Intertextualidad clásica

En *La tía Julia...* el juego de recuperar formas, temas o referencias directas de obras precedentes –literarias o ajenas a la literatura– se establece tanto con textos en particular como con grupos de ellos a través de sus características genéricas. En el primer caso generalmente es con obras literarias, musicales y cinematográficas específicas; en el segundo, cuando se trata de grupos genéricos, básicamente consiste en la recuperación del discurso de los radioteatros en las historias de Pedro Camacho.

La intertextualidad con obras literarias aparece principalmente debido a la preocupación de Mario por llegar a ser escritor. La cultura lectora del personaje-narrador, su conocimiento de autores y textos le lleva a trabajar sus cuentos con el estilo de sus escritores favoritos. Aunque no leemos nunca esas historias para constatarlo, sí sabemos por Marito (como lo llama Julia) que en el caso del cuento de los demonios falsos y verdaderos, titulado “El salto cualitativo”, procura imitar el estilo de Jorge Luis Borges: “quería que fuese frío, intelectual, condensado e irónico” (LTJE 75); en la historia del senador impotente, “La cura incompleta”, planea escribir “algo ligero y risueño, a la manera de Somerset Maugham, o de un erotismo malicioso, como en Maupassant” (LTJE 80); o bien, en el cuento de los niños que levitan en el aeropuerto, “Los juegos peligrosos”, pretende “escribir un relato espartano, preciso como cronómetro, al estilo de Hemingway” (LTJE 256).

Además de estas referencias a obras personales, también se mencionan textos en particular, como sucede cuando Mario asiste al teatro en compañía de Julia, su prima “la flaca” Nancy y su amigo Javier:



El magno programa de ese domingo (en el que, creo, se decidió estelarmente buena parte de mi futuro) comenzó bajo los mejores auspicios. Había pocas ocasiones, en la Lima de los años cincuenta, de ver teatro de calidad, y la compañía argentina de Francisco Petrone trajo una serie de obras modernas, que no se habían dado en Perú [...] Representaban *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, y era la primera pieza que yo veía de carácter no tradicional, irrespetuosa de las convenciones de tiempo y espacio. (LTJE 297-298)

A la par de querer imitar ese estilo, Mario planea una vida como la de sus héroes literarios, trasladarse a París y vivir en una buhardilla para pasar las míticas e iluminadoras estrecheces de la Ciudad Luz. En la novela (y podemos pensar que también en la realidad) el tiempo cumple las expectativas de Mario: regresa de Europa convertido en un escritor famoso, en tanto el destino de Camacho es casi tan trágico como el de sus historias.

En todos los casos anteriores la relación intertextual se produce no como un recurso narrativo independiente del desarrollo de los acontecimientos, sino como un suceso propio de la vida de Mario motivado por su deseo de ser escritor y su gusto por el teatro. Podemos decir que aparentemente su mención no trasciende en el desarrollo de la historia con Julia, pero sí es definitoria en cuanto a la formación del literato; por otro lado, no influye directamente en la forma en que se cuenta; más bien queda en el nivel ilustrativo de las inclinaciones literarias del propio Mario Vargas Llosa (que sin duda puede buscarse en ésta u otras de sus obras).

Los lectores que tengan conocimiento de los autores y las obras citadas podrán imaginar mejor el estilo de lo que “Varguitas” –como le llamará la tía Julia una vez que lo escucha de Javier– escribe como cuentos, pero que no está a la vista en la novela; sin embargo, de no conocerlos, el personaje-narrador proporciona al lector la mínima información necesaria para imaginar escuetamente de lo que habla.

Estos contactos intertextuales, entonces, no modifican directamente la manera en que el narrador autodiégetico construye su discurso, se trata siempre de la misma

persona tanto gramatical como narrativamente; tampoco existen variaciones léxicas ni de punto de vista, puede decirse que es la misma voz que desde una determinada e invariable situación espacio-temporal construye su relato. Esas modificaciones sí suceden en *Boquitas pintadas*, donde es común la intertextualidad genérica, de hecho ahí en muchos momentos no se especifican textos previos reales y en cambio sí se inventan y presentan varios que reproducen las características de géneros diversos.

### 3.2.1.2 Intertextualidad posmoderna y simulacro intertextual

Las formas de intertextualidad posmoderna en la novela están fuera del discurso de Marito, es decir, en las historias de Pedro Camacho, en la forma y el contenido de sus radioteatros transmitidos por Radio Central de Lima. Se trata de los capítulos pares de la novela hasta el número XVIII, que ocupan casi la mitad del libro. Estrictamente no es posible decir que lo que leemos son radioteatros, puesto que –cómo se dijo– la forma del relato dista mucho de ello: en primer lugar existe la diferencia elemental de que no se trata de mensajes sonoros sino (como sucede con las fotos de *Boquitas pintadas*) signos visuales, gráficos; además son presentados como cuentos o relatos cortos, que ni siquiera utilizan el formato propio de un guión (en el que predomina el diálogo y se acompaña con las acotaciones de énfasis en la lectura, musicalización o efectos sonoros); por último, narradores omniscientes se encargan de desarrollar cada historia describiendo hechos, ambientes, el ánimo de los personajes, y cediendo eventualmente la palabra a éstos para diálogos por lo general breves.

El propio Vargas Llosa se encarga de aclarar el punto en el prólogo de la novela: “Me costó trabajo dar forma aceptable a aquellos episodios que, sin serlo, parecieran los guiones de Pedro Camacho, y volcar en ellos los estereotipos, excesos, cursilerías y truculencias característicos del género” (LTJE 8). Con esta

importante salvedad es posible referirse a los capítulos pares como “los radioteatros de Pedro Camacho”, a sabiendas de que están presentados a través del filtro de una narración escrita no radiofónica.

Sin embargo, el autor estrecha esta relación con el discurso de los radioteatros en los momentos de mayor tensión dramática, porque cada uno de los relatos de Camacho queda inconcluso, en la misma forma en que la radio acostumbra interrumpir sus historias transmitidas por capítulos; también a la manera de una Scherezada que abre el suspenso, pero que no vuelve a la noche siguiente para resolver las incógnitas del desenlace. El narrador abandona todos los relatos dejando al lector colgado de una serie de preguntas retóricas en el clímax de la acción. Pongamos como ejemplo el capítulo VIII, en el que Federico Téllez Unzátegui, famoso y sanguinario fundador de Antirroedores S.A., es víctima del ataque de su propia familia,<sup>11</sup> sometida desde siempre a una enfermiza y espartana disciplina. El día en que pretende reprimir a sus hijas por dejarse retratar en bikini, ellas, sus hermanos y su madre se lanzan contra él mismo a puñetazos, rasguños, puntapiés y mordidas profiriendo injurias como “Maldito, abusivo, te odio, muérete, acábate de una vez”, o “tacaño, estúpido, maniático, asqueroso, tirano, loco, ratonero” (LTJE 232). La furia es tal que el narrador cierra el capítulo con el siguiente párrafo:

¿Había muerto don Federico Téllez Unzátegui, el indesmayable verdugo de los roedores del Perú? ¿Había sido consumado un parricidio, un epitalamicidio? ¿O sólo estaba aturdido ese esposo y padre que yacía, en medio de un desorden sin igual, bajo la mesa del comedor, mientras sus familiares, sus pertenencias rápidamente enmaletadas, abandonaban exultantes el hogar? ¿Cómo terminaría esta desventura barranquina? (LTJE 234)

---

<sup>11</sup> Es digna de mencionar la similitud de la anécdota con la de la cinta *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, en la que un hombre (Claudio Brook) mantiene en el encierro a su esposa y dos hijos hasta la adolescencia, con resultados también trágicos. Al igual que Federico Téllez Unzátegui, el oficio del personaje de Ripstein consiste en el exterminio de ratas, aunque éste sólo sea fabricante de un raticida. *El castillo de la pureza* está basada en un hecho real acontecido en la ciudad de México en la década de los cincuenta, anécdota también trabajada por Luis Spota en su novela *La carcajada del gato* y por Sergio Magaña en la obra de teatro *Los motivos del lobo*.

Como con *Las mil y una noches*, el lector puede pensar en cierta relación intertextual con aquellas obras que cierran un capítulo con suspenso, pero esta búsqueda resultaría enorme e inútil. No obstante, lo cierto es que el intertexto más firme está dado por la misma historia cuando de entrada sabemos que la novela se ocupará de los radioteatros.

Por otro lado, al interior del segundo relato de Pedro Camacho la novela establece una relación intertextual con un texto que es tan lejano de los cánones artísticos como popular y difundido: el cómic. Desde los primeros párrafos de la aventura del sargento Lituma (cap IV) nos enteramos de que su superior es aficionado a ellos, Lituma entonces “Imaginó: el teniente Jaime Concha estaría leyendo el Pato Donald” (LTJE 99), y efectivamente, más adelante, cuando el sargento llega con el negro desnudo capturado en el muelle, “al joven y apuesto teniente Jaime Concha no se le cayó el Pato Donald de las manos –era el cuarto que llevaba leído en la noche, aparte de tres Supermanes y dos Mandrakes–(LTJE 111-112). La irrupción del cómic en el radioteatro llega hasta el sueño de Lituma:

Se demoró en pescar el sueño, y, cuando lo pescó, empezó inmediatamente a soñar con el negro. Lo veía cercado de leones y víboras rojas, verdes y azules, en el corazón de Abisinia, con chistera, botas y una varita de domador. Las fieras hacían gracias al compás de su varita y una muchedumbre apostada entre lianas, los troncos y el ramaje alegrado de cantos de pájaros y chillidos de monos, o lo aplaudían a rabiar. (LTJE 120)

A diferencia del radioteatro y su efecto en el conjunto de la novela, las características del cómic no determinan ni se encuentran en la estructura de este relato de Camacho; sin embargo, lo que sí sucede tanto con el cómic como con el

radioteatro es su trascendencia en el ámbito de las acciones de los personajes, como lo constatamos en el sueño de Lituma.<sup>12</sup>

En otro punto, la construcción del personaje del *escribidor* está en muchos sentidos relacionada con el romanticismo, con las ideas que permearon en esa época a partir de los textos de sus autores; incluso el ritmo de trabajo de Camacho no es sino una reelaboración de la decimonónica correspondencia naturaleza-hombre: “Comienzo a escribir con la primera luz. Al medio día mi cerebro es una antorcha. Luego, va perdiendo fuego y a eso de la tardecita paro porque sólo quedan brasas” (LTJE 72). A eso hay que agregar su fanática devoción por lo que considera arte.

No obstante, su método también tiene cercanía con el naturalismo en la medida en que busca representar con cierto científicismo determinista los rasgos, los vicios y las virtudes que descubre en la sociedad en la que está, es decir, la peruana. Por ello se provee de la información necesaria para ubicar en mapas las características de los personajes más sobresalientes de cada barrio, busca lo más pintoresco y dominante para a partir de ahí construir su mundo ficticio.

Por otro lado, existe una segunda forma intertextual en los radioteatros que podría no llamarse estrictamente así porque no se trata del establecimiento de un vínculo entre ella y otra obra precedente, aunque la forma en que sucede esto sea la misma que existe en la variante intertextual llamada intratextualidad, que es la relación entre obras de un mismo autor. Se trata de las conexiones –aunque caóticas y sin la intención del boliviano– que establecen entre sí las historias de Pedro Camacho. Desde el universo diegético de los personajes lo llamaríamos sin duda intratextualidad; no obstante, desde nuestra perspectiva de lectores de la novela no podríamos llamarla así porque la relación no es con novelas distintas de Mario Vargas Llosa. En todo caso me parece que se trata de un simulacro intratextual, es

---

<sup>12</sup> A pesar de que sin duda el cómic al que se refieren en la novela es un producto popular, vale la pena comentar que en nuestros días el comic ha experimentado una evolución tanto gráfica como narrativa, complementada con una distribución comercial en librerías y un creciente interés académico, que para algunos le han llevado a las puertas de los cánones artísticos (el caso de las novelas gráficas es ejemplar).

decir, obras se retoman elementos que no existen fuera de la misma novela, como veremos a continuación.

El escritor construye un universo narrativo en el que por supuesto su primer radioteatro no tiene dentro de la novela un precedente a partir del cual recuperar elementos. De hecho las primeras historias tampoco lo hacen, es un fenómeno que se va presentando de manera gradual y principalmente con los nombres de los personajes, sus rasgos y sus oficios.

El primer atisbo de este entrecruzamiento de historias es apenas perceptible, e incluso irrelevante, a no ser por todo lo que viene después. Se trata del nombre del sobrino del doctor Alberto Quinteros y hermano-amante de Elianita Quinteros –capítulo II–, Richard. Cuando llegamos al capítulo VIII, la trágica historia del dueño de Antirroedores S.A., Federico Téllez Unzátegui y su familia, encontramos que su hijo mayor se llama Ricardo. Salvando la diferencia del idioma, éste es el primer nombre que se repite en las historias del escritor. Como se dijo, quizá pareciera una coincidencia no relevante, pero en la obra de un autor como Vargas Llosa las cosas difícilmente pueden ser fortuitas, y menos los nombres de los personajes. Eso queda más que claro al seguir con la lectura y ver que los nombres son un elemento central en el intercambio que se establece entre los diferentes radioteatros. El hecho de que esta aparente coincidencia (Ricardo-Richard) sea la primera repetición de un nombre no es, pues, sino el indicativo de que Vargas Llosa lo introduce sutilmente y va acrecentando su empleo.

Más adelante, en el capítulo X, se da ya breve pero claramente el entrecruzamiento de dos historias de Camacho, forma intratextual que además rompe con la lógica del propio relato. Se trata de la historia de Lucho Abril Marroquín, propagandista médico de los laboratorios Bayer (bajo las ordenes del doctor Schwalb), quien a los tres meses de haberse casado y de estrenar su nuevo Volkswagen se encuentra con su desgracia: arrolla a una niña que se aparece

intempestivamente frente a su auto, y en seguida es a su vez arrollado junto con un guardia civil por un camión que se queda sin frenos, accidente al que sobrevive con múltiples fracturas y con un complejo de culpa que le durará mucho más que las lesiones físicas; sólo será curado muchos meses después por la doctora Lucía Acémila. Pero un hecho interesa destacar aquí: si al inicio de la historia Lucho trabaja en los laboratorios Bayer bajo las ordenes del doctor Schwalb, en el momento en que se descubre curado decide ir a agradecer el apoyo de su compañía y de su jefe, pero el lector descubrirá que éstos cambian, pues Lucho corre

a besar las manos amazónicas de don Federico Téllez Unzátegui, llamándolo «mi consejero salvador, mi nuevo padre», gesto y palabras que su jefe aceptó con la deferencia que todo amo que se respete debe a sus esclavos, señalándole de todos modos, calvinista de corazón sin puertas para el sentimiento, que, curado o no de complejos homicidas, debía llegar puntual a Antirroedores S. A. so pena de multa. (LTJE 285-286)

En la historia de Mario los personajes no entienden este rasgo una cuestión propia de la intertextualidad, pues en el universo diegético de Mario no se trata de un recurso (como lo vemos nosotros), sino de un error signo del agotamiento de Camacho. Pero para los lectores de la novela no cabe duda de que son, en todo caso, errores deliberados del autor para poner en contacto el contenido de los textos del escritor.

Este entrecruzamiento, aunque confuso, aumenta gradualmente a medida que el escritor inicia un nuevo radioteatro, de tal forma que para la última historia el entrecruzamiento de personajes y situaciones es más que abundante; veamos cómo sucede. Se trata de la historia de Crisanto Maravillas, el malformado personaje que supera todas las adversidades físicas, económicas y sociales para convertirse en un exitoso cantante popular, primero, y luego en un cantante religioso (con igual o mayor éxito) para acercarse a la mujer que ama, quien ha profesado desde muy joven en el convento de las descalzas. A continuación el párrafo que mejor

ejemplifica el caso: (entre corchetes agrego los capítulos anteriores de los que se extrae el personaje, su nombre, su profesión, su carácter, etc.):<sup>13</sup>

Estaba allí, en primera fila, un afamado astrólogo, el profesor (¿Ezequiel?) Delfín [cap. XII] Acémila [cap. X], quien, escrutando los cielos, midiendo las mareas y haciendo pases cabalísticos, había averiguado el destino de las señoras millonarias de la ciudad, y que, simpleza del sabio que juega a las bolitas, tenía la debilidad de la música criolla. Y estaba allí también, de punta en blanco, un clavel en el ojal y una sarita flamante, el negro [cap. IV] más popular de Lima, aquel que habiendo cruzado el océano de polizonte [cap. IV] en la barriga de un ¿avión?, había rehecho aquí su vida (¿dedicado al cívico pasatiempo de matar ratones [cap. VIII] mediante perversos venenos típicos de su tribu, con lo que se hizo rico?). Y, casualidades que urden el diablo o el azar, comparecían igualmente, atraídos por su común admiración al músico, el Testigo de Jehová Lucho Abril Marroquín, [cap. X] quien, a raíz de la proeza que protagonizar –¿autodecapitarse, con un fluido cortapapeles, el dedo índice de la mano derecha?– se había ganado el apodo de El Mocho, y Sarita Huanca Salaverría, [cap. VI] la bella victoriana, caprichosa y gentil, que le había exigido, en ofrenda de amor, tan dura prueba. ¿Y cómo no iba a verse, exangüe entre la multitud criollista, al miraflorentino Richard Quinteros? [cap. II] Aprovechando que, una vez en la vida basta y sobra, se abrían las puertas de las Carmelitas, se había deslizado al claustro, confundido entre las gentes, para ver aunque fuera desde lejos a esa hermana suya (¿sor Fátima? ¿sor Lituma? [cap. IV] ¿sor Lucía?) [cap. X] encerrada allí por sus padres para librarla de su incestuoso amor. Y hasta los Bergua, [cap. XII] sordomudos que jamás abandonaban la Pensión Colonial donde vivían, dedicados a la altruista ocupación de enseñar a dialogar entre sí, con muecas y ademanes, a los niños pobres privados de audición y habla, se habían hecho presentes, contagiados por la curiosidad general, para ver (ya que no oír) al ídolo de Lima. (LTJE 500, 501)

Todos los relatos, gracias al simulacro de cruce intertextual o intratextual (que se da a partir del capítulo VIII), se convierten en un extraño universo donde

<sup>13</sup> Las interrogantes entre paréntesis son parte de la novela.



cada diégesis particular se conecta con las demás mediante las más disparatadas repeticiones y transformaciones de los personajes.

Por último, adelanto brevemente dos recursos intertextuales que serán tratados en los apartados siguientes, debido a que se les agrega otros ingredientes que los ubican como formas de transgresión de fronteras, parodias o excentricidad: se trata de la repetición viciosa de las características de los personajes de 50 años (la mayoría de ellos protagonistas de sus historias) y el constante ataque que se hace a la Argentina, a los argentinos y a la argentinidad.

### **3.2.2 La transgresión de fronteras**

Con la incorporación de la temática, el estilo y las formas del radioteatro (y, como vimos, también del cómic brevemente), *La tía Julia y el escritor* pasa también sobre la moderna división entre la alta y baja cultura. Podemos decir que sus transgresiones son notoriamente menos osadas que las logradas por Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, no obstante, lo sobresaliente en la obra de Vargas Llosa es que este recurso se utiliza de manera paralela a la escritura del relato en buena medida autobiográfico del autor; en el conjunto de la obra tiene prácticamente el mismo peso lo que escribe Mario que lo que escribe Pedro Camacho. El lector cruza una y otra vez el umbral del relato moderno y lo que pretende ser popular en un juego que le permite hacer repetidas veces el contraste de los principios que rigen a ambos tipos de escritura.

Aunque explícitamente el personaje de Mario decide seguir como modelo a autores literarios consagrados por la alta cultura (Borges, Maupassant, Hemingway, etc.), lo cierto es que Vargas Llosa les concede un espacio prácticamente nulo en comparación con el que le otorga al propio Camacho. Aunque ahí es precisamente donde retoma elementos de textos no canónicos y considerados como repetitivos y

seguidores de fórmulas poco creativas, curiosamente es en los propios radioteatros donde se producen los rasgos más innovadores de la novela, a pesar de que en muchos sentidos estos mismos repiten los vicios propios del género radiofónico y por añadidura de la novela rosa del que ésta es deudora. Se trata de una indiscutible prueba de la característica central que identificamos en la posmodernidad: la ambigüedad. La cualidad más interesante de los radioteatros es que no sólo representan una mirada hacia atrás en el estilo, sino también una mirada hacia adelante gracias a la experimentación en aspectos como la intertextualidad que se presenta entre las diversas historias de Camacho.

A pesar de su rotunda negativa a ser víctima de las influencias de otros autores, el propio boliviano es deudor de los clásicos universales: rescata para sus populares radioteatros frases culminantes del canon literario, aunque para ello le baste con la consulta de una obra que le evade de la necesidad de leer literatura, y como él mismo dice, evita contaminarse con estilos ajenos. Se trata del reciclamiento de fragmentos de obras universales a través de la compilación titulada *“Diez Mil Citas Literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo. Lo que dijeron Cervantes, Shakespeare, Molière, etcétera, sobre Dios, la Vida, la Muerte, el Amor, el Sufrimiento, etcétera...”* (LTJE 86), un texto que de entrada es producto de la banalización y descontextualización de las palabras de los autores. Podemos intuir que ahí se agrupan frases de esos escritores y de otros 97 más, sin que importe la historia en la que se emplearon o los motivos de su razonamiento; resultaron interesantes, reveladoras o simplemente rimbombantes para el implícito compilador, y para Camacho son una fuente inagotable para dotar a sus personajes y a su narrador de ideas y palabras que impacten a un público radioescucha que, por supuesto, difícilmente se enteraría que una parte importante del genio creador de radioteatros está en usar las genialidades antiguas y ajenas. Incluso desde el título tipográficamente podemos pensar que es libro hecho sin mucho cuidado, pues Mario nos muestra que no se respeta la convención del idioma español de escribir títulos

con altas y bajas normales, pues utiliza mayúscula en cada palabra, a la manera de los textos en inglés.

### 3.2.3. La parodia

Siguiendo la caracterización de Hutcheon respecto a la parodia, que como recordamos considera que en la posmodernidad deja de ser sólo un parásito y derivado, en *La tía Julia y el escritor* se minimiza su efecto burlesco, aunque no se deja de emplear. Al mismo tiempo, por la reproducción de rasgos de la novela de folletín y de la novela romántica, Vargas Llosa logra hacer una crítica sobre ellas que resulta ser tan sutil como contundente. No se trata de una parodia que busca de manera inmediata y directa la ridiculización de lo otro, de lo que se distingue de lo nuestro por algún rasgo, o incluso la burla de uno mismo o de lo propio; por lo general se trata, sin embargo, de parodias que logran su efecto gracias a las relaciones que se establecen con otras partes del mismo texto, por lo que el lector podrá disfrutarlas de mejor manera sólo en tanto tenga la habilidad relacionar esos elementos con las características de lo leído antes en la propia novela, de igual manera que se puede relacionar con lo leído en cualquier otro sitio.

Otra acotación importante es que, como se advirtió antes, es muy abundante la parodia no de una obra en particular, sino de las características que definen un género popular, el radioteatro y sus raíces de novela rosa. Pero veamos cómo sucede lo anterior.

Quizá el caso más evidente es el mencionado de la repetitiva descripción de algunos personajes protagonistas de las historias de Pedro Camacho: en el capítulo I el doctor Alberto Quinteros (quien descubre que sus sobrinos Elianita y Richard han sido amantes y que ella está embarazada de su hermano el día de su boda con el pelirrojo Antúnez) es descrito como poseedor de una “frente ancha, nariz aguileña,

mirada penetrante, rectitud y bondad de espíritu” (LTJE 37). El efecto paródico no se produce desde ese momento, sino que se desarrolla a través de la acumulación de personajes descritos con los mismos rasgos en otras historias de Camacho; de hecho en este caso la parodia alcanza su clímax en el último de los radioteatros, en donde las mismas palabras se aplican al cantante y compositor Crisanto Maravillas, quien desde su nacimiento ha tenido serios problemas físicos (de hecho deformaciones) que lo hacen un ser absolutamente opuesto al propio Alberto Quinteros, con quien a pesar de todo comparte la descripción citada.

Es importante subrayar que este estado de gracia es alcanzado exactamente a los cincuenta años, edad que tiene el propio escritor al llegar a Lima:

Recordé que, en un momento de nuestra conversación de la víspera en su cubil de Radio Central, el artista había dogmatizado, con fuego, sobre los cincuenta años del hombre. La edad del apogeo cerebral y de la fuerza sensual, decía, de la experiencia digerida. La edad en que se era más deseado por las mujeres y más temido por los hombres. (LTJE 93)

Sólo en el radioteatro del capítulo X esta descripción no se aplica a un protagonista principal, pero el efecto paródico es también muy eficaz, pues se usa para describir a una mujer, la doctora Lucía Acémila. Al igual que Crisanto Maravillas, aunque en un sentido distinto, se trata de otro personaje diametralmente opuesto al doctor Alberto Quinteros, hombre metódico que en su labor profesional se apoya preferentemente en la ciencia; en cambio, la doctora “no era sacerdote ni brujo y sin embargo curaba almas”(LTJE 270). Su objetivo es, pues, curar al infanticida y filicida en potencia Lucho Abril Marroquín, aunque de la manera que nunca lo haría Quinteros:

Como todo ser elevado por sobre la medianía, era discutida, criticada y verbalmente escarnecida por sus colegas, esos psiquiatras y psicólogos incapaces (a diferencia de ella) de producir milagros. A la doctora

Acémila la dejaba indiferente que la llamaran hechicera, satanista, corruptora de corrompidos, alienada y otras vilezas. (LTJE 271)

A pesar de todo ello, merece del narrador la misma descripción que Quinteros, Maravillas y demás personajes en cada una de las historias: “llegada a lo que la ciencia ha dado en considerar como la edad ideal –la cincuentena–, la doctora Acémila –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad de espíritu– era la negación de su apellido” (LTJE 271). Qué decir también de la aplicación del mismo formulario de adjetivos a Lucho Abril Marroquín, prófugo de la justicia a los cincuenta años, antiguo pensionista de los Bergua que jura venganza contra sus caseros por haberlo mandado a prisión por décadas (LTJE 336). El molde es usado por Pedro Camacho de forma indiscriminada, sin importar que se aplique a los personajes más disímbolos en varios sentidos.

En los radioteatros existen otras descripciones con tono paródico sin el anterior mecanismo de repetición y contraste, que más bien se valen simplemente de un manejo exagerado de la adjetivación y de las comparaciones grandilocuentes. Personajes, acciones y espacios son el objeto del exuberante discurso del boliviano. Pongamos tres casos para ejemplificar cada uno de los elementos citados.

Primero la descripción que se hace del físico de Elianita Quinteros, “una de esas bellezas que dignifican la especie y hacen que las metáforas sobre las muchachas de dientes de perla, ojos de luceros, cabellos de trigo y cutis de melocotón, luzcan mezquinas” (LTJE 43). El narrador da una vuelta de tuerca más a la adjetivación exagerada y la revienta con un calificativo negativo –mezquinas– que lleva a la propia exageración más allá: nada es suficiente para describir a Elianita.

La descripción de las acciones también es grandilocuente; aquí un fragmento del testimonio de Sarita Huanca Salaverría ante el juez, durante el proceso en el que se acusa a Gumersindo Tello de la violación de la misma Sarita.

Pero Sarita Huanca Salaverría, al oír la sugestión del juez, como un gallito al olisquear la sangre, se enardeció, excedió, vertió integra en un soliloquio salaz y en una representación mímico-seminal que cortó la respiración del doctor Barreda y Saldivar y sumió al doctor Zelaya en un desasosiego corporal francamente indecoroso (¿y tal vez masturbatorio?). (LTJE 178)

Por último, en el caso del espacio y el ambiente, del capítulo X apunto aquí la descripción del hogar de Lucho Abril Marroquín –culpable de arrollar y dar muerte a una niña– y de lo que ahí sucede, luego de superar su trauma y el sentimiento de culpa gracias al tratamiento de la doctora Lucía Acémila:

Pero, en la intimidad del hogar, nido de tórtolas, chimenea que arde al compás de violines de Vivaldi, algo había sobrevivido –luz que perdura en los espacios cuando el astro que la emitió ha caducado, uñas y pelos que le crecen al muerto–, de la terapia de la profesora Acémila. (LTJE 287)

En cuanto a las características de este exceso retórico de los narradores de radioteatros, tenemos por un lado las comparaciones recuperadas del lenguaje folletinesco, “cutis de melocotón”, “nido de tórtolas”, y por el otro el uso de descripciones no sólo exageradas, sino también con base en elementos lejanos, rebuscados y escatológicos, “gallito que olisquea la sangre”, “uñas y pelos que le crecen al muerto”.

De forma clara, el personaje del escritor permite a Vargas Llosa utilizar un lenguaje que sería severamente criticado en una novela de la segunda mitad del siglo XX, y más aún si es usado en la abundancia en que lo emplean en la *La tía Julia y el escritor*. De hecho, en su labor de redactor del noticiario de Radio Panamericana, el personaje de Mario es enemigo declarado de los adjetivos que emplea Pascual, su ayudante, y éstos se acercan a los que usa Camacho; así lo cuenta el propio Mario:

Comenzaba con una de esas noticias que le gustaban tanto. La había copiado de *La Crónica*, enriqueciéndola con adjetivos de su propio

acervo: «En el proceloso mar de las Antillas, se hundió anoche el carguero panameño *Shark*, pereciendo sus ocho tripulantes, ahogados y masticados por los tiburones que infestan el susodicho mar». Cambié «masticados» por «devorados» y suprimí «proceloso» y «susodicho» antes de darle el visto bueno. (LTJE 74)

La circunstancia de incluir en la novela ese exuberante lenguaje es salvada por su evidente empleo en textos de los que el autor queda de alguna manera desligado al atribuirlos a un segundo autor que es un personaje, habitante del universo diegético y que –como cualquier otro personaje– tiene características y una actuación propia, sin que su manera de ser (en este caso manera de escribir) sea extensiva al autor, aunque naturalmente sea él responsable de toda la obra.

Ahora bien, como sucede en el caso de *Boquitas pintadas*, la utilización de la parodia no sólo tiene la intención de emplear el estilo de los géneros de la cultura popular con el afán de mofarse de él. Por un lado, si exhibiendo grotescamente sus características logra hacer una crítica divertida y mordaz al estilo del radioteatro, por otro tenemos su contraste con el lenguaje directo que utiliza Marito para contar sus avatares con la tía Julia y su relación con el propio Camacho, estilo que se traslada en buena medida a los cuentos que intenta escribir (aunque nunca los leemos). De hecho, como vimos antes, el primer cuento que ensaya es exactamente opuesto a lo que leemos del escritor, “frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges” (LTJE 75). Ahora bien, implícitamente existe una preferencia por los radioteatros de Camacho en el simple hecho de que la trama de estos últimos es presentada en el texto y los cuentos de Mario apenas son esbozados por el propio narrador.

Nuevamente aquí el juego paródico no se queda en el mismo momento en que se retoman los elementos de lo parodiado, sino que entra en un complicado entramado en el que es necesario contemplar tales elementos en función de otros

dentro de la misma novela, con los que, en ocasiones, aparentemente no tienen una relación directa.

A pesar de esta revaloración de lo popular en la novela, que es notoria al dedicarle prácticamente la mitad de la obra a los radioteatros, curiosamente, como se adelantó, lo cierto es que el autor implícito, a través de Varguitas, no está exento de dar opiniones muy claras y propias de la cultura moderna en contra de algunos productos de la cultura popular, especialmente del tono de las radionovelas de Pedro Camacho; la siguiente referencia a un melodrama fílmico mexicano:

Tuvimos una amago de disputa en la boletería por ver quién pagaba la entrada, y, luego de soportar hora y media de Dolores del Río, gimiendo, abrazando, gozando, llorando, corriendo por la selva con los cabellos al viento, regresamos a la casa del tío Lucho, (LTJE 30)

Imposible cerrar este apartado sobre la parodia sin revisar la construcción del personaje del *escribidor*. Tanto físicamente como por su personalidad y por sus acciones, Pedro Camacho es un catálogo de exageraciones que mezcla las figuras de los escritores románticos y populares, aunque él pretenda ser realista; Mario describe su físico en el capítulo III como

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. Vestía de negro, un terno que se advertía muy usado, y su camisa y su corbatita de lazo tenían máculas, pero, al mismo tiempo, en su manera de llevar esas prendas había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido, como en esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas almidonadas, en sus chisteras tan justas. Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta años, y lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo y natural, hacía pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere. (LTJE 31-32)



Para el capítulo V Mario relata su asistencia a la grabación de un episodio de los radioteatros de Camacho, y la impresión que le causa la personalidad del escritor reflejada en su trabajo:

Eran, por supuesto, las palabras «arte» y «artístico» las que más iban y venían por ese discurso afiebrado, como un santo y seña mágico que todo lo abría y explicaba. Pero más insólito que las palabras del escritor boliviano era el fervor con que las profería, y, quizá aún más, el efecto que causaban. Hablaba gesticulando y empinándose, con la voz fanática del hombre que está en posesión de una verdad urgente y tiene que propagarla, compartirla, imponerla. Lo conseguía totalmente: los cinco actores lo escuchaban alhelados, suspensos, abriendo mucho los ojos como para absorber mejor esas sentencias sobre su trabajo («su misión», decía el libretista director). (LTJE 156)

Por último, a continuación, sus acciones plasmadas en un singular sistema de trabajo que le permite la productividad que deja perplejo a Mario, pues el boliviano logra así escribir y producir al día la totalidad de radionovelas que transmite Radio Central:

De este modo, 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 consubstanciarme con personajes de mi propiedad, a parecerme a ellos? ¿Quién me prohíbe tener, mientras los escribo, sus narices, sus pelos y sus levitas? –decía, trocando un capelo por una cachimba, la cachimba por un guardapolvo y el guardapolvo por una muleta–. ¿A quién le importa que aceite la imaginación con unos trapos? ¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad? (LTJE 208)

Vale la pena comentar la diametralmente opuesta concepción de “realismo” del autor, quien, comentando *Los miserables* de Víctor Hugo, señala lo “ingenuo

que es medir el realismo de una novela por su parecido a la realidad real”,<sup>14</sup> pues para Vargas Llosa el realismo es esencialmente un artificio, que busca “no un retrato fidedigno sino una recreación de la vida tan infiel como persuasiva, no una reproducción de lo real sino una trasgresión de la realidad que se nos impone como cierta por su poder de convicción”.<sup>15</sup> De hecho, en el extremo de la parodia, pareciera que Camacho hace un recorrido inverso, en el que su realidad es la que debe asemejarse a la ficción para conseguir lo que entiende como realismo.

Así, Mario Vargas Llosa crea un personaje que en todos sus ángulos es un desaforado cúmulo de manías que se desbordan en una parodia acerca del lugar común de que los escritores son seres extraños que logran crear a partir de una personalidad extravagante que se trasluce incluso en su indumentaria, y que les lleva a valorar con una actitud mística el arte por sobre todas las cosas en su vida.

### 3.3 LOS RECURSOS NO INTERTEXTUALES

#### 3.3.1 La fragmentación

Como ningún otro de los recursos considerados en este estudio, la fragmentación es una forma que Mario Vargas Llosa ha utilizado en múltiples ocasiones en su obra, e incluso se ha convertido en un rasgo que lo identifica como autor. Ejemplos de ello existen desde etapas muy tempranas de su producción, como en *Conversación en la Catedral* (1969), y posteriormente en obras como *La historia de Mayta* (1984), o en *La fiesta del chivo* (2000) y *El paraíso en la otra esquina* (2002). Sin embargo, en *La tía Julia y el escritor* es el único caso donde la

<sup>14</sup> Mario VARGAS Llosa, *La tentación de lo imposible*, p. 36.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 43

fragmentación se presenta entre dos universos narrativos diferentes, dónde uno es una ficción dentro del otro y no se trata sólo de tiempos y lugares distintos.

No obstante, como se dijo en el capítulo uno, cualquier intento por hacer un relato es una manera de fragmentar un mundo. Narrar implica hacer una selección y discriminación de ciertos elementos del universo real o ficticio para después consignar con cierto orden intencional las descripciones, personajes y acciones elegidos o creados; esto con el fin de conformar una totalidad particular que es cada novela. Veamos cómo Vargas Llosa maneja la fragmentación y la transforma de una herramienta implícita en todo tipo de literatura a un recurso posmoderno, para lo cual tendremos que ver cómo se ajusta o difiere de los presupuestos que consideramos característicos de la fragmentación.

En primer lugar está su uso no como algo accesorio o irrelevante, sino como principio creador y ordenador fundamental de la obra, y al mismo tiempo se caracteriza porque en los fragmentos se abandona al lector para que consiga la interpretación de la relación que existe entre ellos

Los dos grandes ejes temáticos de la novela –la vida de Mario (su enamoramiento de Julia, su trabajo y sus intentos por ser escritor) y o radioteatros de Pedro Camacho– ocupan espacios equiparables y alternados múltiples veces. La distribución entre pares para los radioteatros y nones para Mario deja también ver claramente la intención de romper la unidad temática que podría conseguirse, por ejemplo, unificando los capítulos para que en cualquiera de ellos se contara la vida del novel narrador al tiempo que se desliza el contenido de las historias de Camacho; o bien, dividiendo en dos la novela para dedicar un tema a cada parte. Pero no sucede así, se trata de llevar 17 veces al lector de una ficción a otra dejando suspendido el desarrollo de las acciones que corren. No incluir el final tremendista de cada radioteatro y la serie de preguntas retóricas hacen más llamativos los cortes a los textos de Camacho, más marcada la fragmentación de la novela. Sin embargo,

el suspenso también se produce ocasionalmente al final de algunos de los capítulos del relato de Mario antes de empezar un nuevo radioteatro; en el capítulo I, por ejemplo, la súbita aparición del *escribidor* para arrebatarse a Mario su máquina de escribir (a la que sigue un conato de pelea y la indispensable presentación que hace del boliviano el dueño de la estación) finaliza con su sorpresiva desaparición:

–No les guardo rencor, estoy acostumbrado a la incompreensión de la gente. ¡Hasta siempre, señores!

Desapareció en la puerta del altillo, dando unos saltitos de duende para alcanzar al empresario progresista que, con la Remington a cuestas, se alejaba a trancos hacia el ascensor. (LTJE 36)

Además de abrir el suspenso en torno al extraño personaje, este final de capítulo no merecería mayor atención en la novela a no ser por lo que sigue. De entrada se abandona el relato en primera persona y, sobre todo, se deja el lenguaje directo y sencillo para abrir con un notable desbordamiento descriptivo:

Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu– abrió los ojos y se desmereó en su espaciosa residencia de San Isidro. (LTJE 37)

Sin embargo, el suspenso no es un elemento nodal en el fin de todos los capítulos de la vida de Mario; más bien se trata de cierres de capítulo con momentos significativos que generalmente marcan el término o culminación de una etapa de la relación de Mario con Julia. En el capítulo XIII el cierre es el siguiente diálogo de Mario con Julia:

–¿Quieres casarte conmigo? –le pregunté.

Se rió, con poca alegría.

–Te estoy hablando en serio –insistí.

–¿Me estas pidiendo que me case contigo de veras? –volvió a reírse la tía Julia, ahora sí más divertida.

–¿Es sí o es no? –le dije–. Apúrate, ahorita llegan Pascual y el Gran Pablito.

–¿Me pides eso para demostrarle a tu familia que ya eres grande? –me dijo la tía Julia, con cariño.

–También por eso –reconocí. (LTJE 364-385)

Así pues, como dijimos sucede en otras novelas de Vargas Llosa, la alternancia de relatos es regla que se sigue puntualmente en *La tía Julia y el escritor*. A cada final de capítulo se produce la sensación de dejar algo pendiente que debe esperar otras páginas más para su continuación, aunque, a diferencia de sus demás obras, esta continuación no se dé en los radioteatros.

### 3.3.2 La autorreflexión

El hecho de que la mitad de la novela sea un texto en primera persona de un personaje-narrador, que en el momento de la acción es apenas un aspirante a escritor, y de que la otra mitad sea la representación de las narraciones radiofónicas escritas por un personaje que de alguna manera llega a ser muy cercano al propio Mario, da pie a que numerosas veces el propio Mario se cuestione acerca de la naturaleza del oficio de escritor, acerca de sus características y de las incertidumbres e incluso limitaciones de sí mismo, sobre la autorreflexión literaria. De entrada tenemos el epígrafe de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo: “Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme escribir que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía [...]” (LTJE 13). Se pone desde ahí a la escritura como tema central de la novela, aunque durante el desarrollo de la historia pueda ser eclipsado por el tema de los amores con Julia, o por la espectacularidad de las historias de Camacho.

Efectivamente, aunque el enamoramiento, noviazgo y matrimonio con Julia es aparentemente el asunto más importante del relato de Mario (esto además porque

la historia toma situaciones de la vida del autor), desde el título se da entrada en el mismo nivel a la aparición del boliviano, que más allá de ser una mera relación con un personaje central de la historia, es el enfrentamiento de Mario con una concepción del arte y de la escritura de ficciones que choca con su idea moderna de literatura. M. Keith Broker señala que este enfrentamiento se presenta como una estructura en abismo que corresponde a las líneas de Elizondo:

Esta jerarquización debe ser descrita como una ascensión gradual en la autoconciencia, con Camacho aparentemente sin la capacidad de juzgar su propio trabajo en lo absoluto, Marito teniendo cierta admiración por la producción de Camacho, aunque contemplando su calidad con cierta ironía, y Vargas Llosa mismo teniendo un entendimiento superior del trabajo de a sus dos autores- personajes.<sup>16</sup>

Ahora revisemos algunos de los momentos en que Mario reflexiona sobre el asunto de lo escrito.

Su inquietud por saber acerca del mundo de la escritura está desde los primeros párrafos de la novela cuando se detiene a describir su cercanía con los radioteatros que se producen en la estación hermana de aquella donde él dirige un noticiario

Siempre había tenido curiosidad por saber qué plumas manufacturaban esos 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 [...] Sospechaba que los radioteatros se importaban, pero me sorprendí al saber que los Genaros no los compraban en México ni en Argentina sino en Cuba. (LTJE 18)

---

<sup>16</sup> “This hierarchy might be described as a gradual ascension in self-consciousness, with Camacho apparently having no ability to judge his own work in any but entirely literal sense, Marito having some admiration for Camacho’s output, though viewing its quality with a certain irony, and Vargas Llosa himself having a superior understanding of the work of both of his author-characters”. M Keith BROOKER, *Vargas Llosa Among the Postmodernists*, p. 71.

La llegada del escritor boliviano a Lima al tiempo que también lo hace Julia Urquidi, hermana de una tía política del narrador, significa el inicio de situaciones completamente novedosas para Mario, su vida sentimental dará un vuelco, pero por otro lado el encuentro con el boliviano es motivo de una serie de cuestionamientos acerca de la naturaleza del arte. De hecho éste es quizá el principal tema de sus conversaciones con el escritor. Ya el día de su primer encuentro –como lo vimos –, después del despojo de la máquina de escribir de Mario y de la presentación de Camacho por Genaro hijo, el escritor se asume como un trasnochado escritor incomprendido, al estilo de los poetas románticos del siglo XIX: “–No les guardo rencor, estoy acostumbrado a la incompreensión de la gente, ¡Hasta siempre, señores!” (LTJE 36). Por lo demás, también es muy significativo el hecho de que ambos personajes entren en contacto a través de la disputa precisamente por el instrumento para la escritura.

Pero aún más allá de la incompreensión de la gente, el escritor se disocia del mundo que le rodea cuando realiza su trabajo, en su estrecho e incómodo reservado:

–Para el arte no hay horario. Muy buenos días, mi amigo.  
No averigüé si sentía claustrofobia en ese cubil porque, estaba seguro, me hubiera contestado que al arte le convenía la incomodidad.  
(LTJE 71)

En el comentario de Mario hacia la respuesta del boliviano está implícito su distanciamiento con respecto a esa postura que sobrepone el arte a todas las demás circunstancias de la vida. Pero el boliviano lo reafirmará poco más adelante al descartar incluso la posibilidad de formar una familia, “La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista. Reproducirse, ¿qué gracia tiene? ¿No lo hacen los perros, las arañas, los gatos? Hay que ser originales, mi amigo” (LTJE 243).

Para Mario, en cambio, tan importante es el arte como los son los asuntos mundanos:

Era evidente que creía al pie de la letra todo lo que decía: se lo notaba, a la vez, el hombre más afectado y el más sincero del mundo. Traté de descenderlo de las alturas artísticas en las que peroraba al terreno mediocre de los asuntos prácticos y le pregunté si ya se había instalado, si tenía amigos aquí, cómo se sentía en Lima. Esos temas terrenales le importaban un comino. Con un dejo impaciente me contestó que había conseguido un atelier no lejos de Radio Central, en el jirón Quilca, y que se sentía a sus anchas en cualquier parte, porque ¿acaso la patria del artista no era el mundo? (LTJE 72-73)

No obstante, la postura de Camacho sobre el alejamiento de la realidad mientras realiza su trabajo contrasta diametralmente con su pretensión de ser realista en su obra: “Yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad” (LTJE 74); o, más adelante al referirse al mapa en el que había marcado varias zonas sobre el trazo de Lima para ubicar a sus personajes, “–Yo trabajo sobre la vida, mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid [...]. Lo más importante es la verdad, que siempre es arte, y, en cambio, la mentira no, o sólo rara vez” (LTJE 81-82). Y de hecho Mario se entera enseguida que tiene el prurito de que sus personajes sean representantes ejemplares de los barrios donde los ubica con precisión, de que exista una correspondencia entre sus profesiones y carácter con los típicos de su zona. El escritor procura crear una suerte de “comedia humana” a la manera de Balzac: “–No se trata de una clasificación científica sino artística –me informó, haciendo pases mágicos con sus manitas pigmeas–. No me interesa *toda* la gente que compone cada barrio, sino la más llamativa, la que da a cada sitio su perfume y su color” (LTJE 82-83). Esa clasificación artística de la sociedad es la de una visión maniquea absoluta, porque además afirma “Soy un hombre que odia las medias tintas, el agua turbia, el café flojo. Me gustan el sí o el no, los hombres masculinos y las mujeres femeninas, la noche o el día, en mis obras siempre hay aristócratas o plebe, prostitutas o madonas, la mesocracia no me inspira y tampoco a mi público.” (LTJE 83).



Mario, en tanto, recibe estos comentarios al tiempo que ensaya recuperar la anécdota de un campesino que mata a otro disfrazado de diablo para asustar al primero, para a partir de ella elaborar una ficción en la que aparecería un diablo verdadero confundido entre otros que se disfrazaban de tal. Cada uno a su manera, ambos escritores proponen la misma idea de partir de anécdotas concretas para elaborar sus relatos; no obstante, la diferencia radica en que mientras Camacho pretende (aunque no suceda así) que sus historias nunca dejarán de ser reflejo exacto de la realidad, Mario asume que su cuento necesariamente tendrá que alejarse de ella para lograr lo que busca producir en el lector, sin cuestionarse por el “salto cualitativo” a la fantasía, más bien interesado en lograr ese efecto.

Lo anterior podemos verlo en cada uno de los siguientes cuentos que Mario intenta escribir: a partir de la impotencia de un pretendiente de la tía Julia, el político Adolfo Salcedo, intenta escribir “La cara incompleta/averiada”, un “cuento erótico-picaresco sobre la tragedia del senador arequipeño” (LTJE 87). Él padecía un problema de impotencia que no tiene solución en la diégesis de la novela, debido a que había sufrido un traumático asalto puñal en mano perpetrado por un tuerto, justo en el momento de los escarceos preliminares del senador con una señora que había conocido en un viaje veinticinco años atrás. Pero en el cuento de Mario el desafortunado terminaría resolviendo el problema “mediante una fantasía freudiana: pondría a su esposa, en el momento del amor, un parche de pirata en el ojo” (LTJE 91).

En el tercer intento Mario parte “de una anécdota que me había contado la tía Julia, algo que ella misma había presenciado en el teatro Saavedra de La Paz” (LTJE 150). Se trataba de una representación de *La vida, pasión y muerte* en la que la cruz con todo y Cristo se tambaleaba sin que nadie se diera cuenta de que no era un efecto, hasta que fue inevitable la caída de bruces de Jesús. El esfuerzo por transformar la anécdota en un cuento es grande, pues quería

que fuera un cuento cómico y, para aprender las técnicas del humor, leía en los colectivos, Expresos y en la cama antes de caer dormido a todos los escritores risueños que se ponían a mi alcance, desde Mark Twain y Bernard Shaw hasta Jardiel Poncela y Fernández Flórez. Pero, como siempre, no me salía y Pascual y el Gran Pablito iban contando las cuartillas que yo mandaba al canasto. (LTJE 152)

Al terminar “La humillación de la cruz” Mario se enfrenta con la incomprensión de Julia, quien evidentemente no pertenece al público habituado a la lectura de literatura; ella exige ante todo, casi como si lo dijera Camacho, apegarse a la verdad:

–Pero no fue así, pero si lo has puesto todo patas arriba –me decía sorprendida y hasta enojada–, pero si no fue eso lo que dijo, pero si...

Yo, angustiadísimo, hacia un alto para informarle que lo que escuchaba no era una relación fiel de la anécdota que me había contado, sino *un cuento, un cuento*, y que todas las cosas añadidas o suprimidas eran recursos para conseguir ciertos efectos.

–Efectos *cómicos* –subrayé, a ver si entendía y, aunque fuera por conmiseración, sonreía.

–Pero al contrario –protestó Julia, impertérrita y feroz–, con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia. Quién se va a creer que pasa tanto rato desde que la cruz comienza a moverse hasta que se cae. ¿Dónde está el chiste ahora? (LTJE 192-193)

En esos comentarios Vargas Llosa traza una brecha entre el público ajeno a la apreciación de las técnicas y licencias literarias –representado por Julia– y aquellas obras que no se basan únicamente en la anécdota para lograr un efecto determinado –como pretende Mario escribir sus cuentos– sino en una estrategia narrativa con cierto grado de complicación. El caso es extremo porque, al ser Julia la fuente original de la historia, ella nota perfectamente todas las transformaciones que sufrió la realidad al pasar a ser un cuento y le resultan insoportables; ella, al igual que Camacho, sostendría la idea de que sólo aquello que se parece a la realidad tiene alguna gracia suficiente para ser leído. No obstante, al igual que para el boliviano,

no se trata más que de un prejuicio, porque así como éste construye historias notablemente truculentas, Julia las consume sin chistar, tal y cómo lo hacen prácticamente todos los familiares de Mario.

La contundencia con que Julia externa su juicio sobre “La humillación de la cruz” lleva a Mario a tomar una postura más clara y terminante al respecto: “Yo, aunque había ya decidido, en mi humillada intimidad, enviar el cuento sobre Doroteo Martí al canasto de la basura, estaba enfrascado en una defensa ardorosa, adolorida, de los derechos de la imaginación literaria a trasgredir la realidad” (LTJE 193).

En la segunda mitad de la novela Mario hará otros dos intentos de escribir un cuento. En el capítulo IX acepta el fracaso de su texto sobre el Cristo que se derrumba; entonces escucha del Gran Pablito que en el aeropuerto unos niños se tendían al final de la pista de despegue a la espera de que al partir un avión se produjera un misterioso efecto que los hiciera levitar por un instante, historia a la que piensa dar un toque inspirado en *Los olvidados*, de Luis Buñuel, “un relato de niños hombres, jóvenes lobeznos endurecidos por las ásperas condiciones de la vida en los suburbios” (LTJE 235). Páginas adelante el cineasta comparte el papel de modelo inspirador con el autor de *El viejo y el mar*, debido a que Mario decide escribir “un relato espartano, preciso como un cronómetro, al estilo de Hemingway” (LTJE 256).

En el capítulo XIII, que se ocupa sobre todo de relatar la forma en que se entera la familia de su relación con Julia, Mario da cuenta de cómo parte de la anécdota de la segregación de una tía del resto de la familia –por la simple razón de que se había casado con un chino– para escribir el cuento “La tía Eliana” (LTJE 343), un relato desde la perspectiva de un niño que no se explica a qué se debe la “desaparición” de su tía. Sin embargo se siente fracasado al darse cuenta de que es más celebrada su anécdota sobre un entrevistado, diplomático mexicano, que había

huido al darse cuenta de que su mujer era víctima de un ataque (que le provocaba perder el control de sus esfínteres) cuando caminaban por la calle.

Otro punto de contraste interesante entre las poéticas y la forma de trabajo de Mario y del escritor es el ritmo de producción. En tanto Mario escribe y desecha cinco cuentos a lo largo del tiempo que dura la novela, el escritor es capaz de escribir durante algún periodo hasta diez capítulos de diferentes radioteatros que se graban y se transmiten prácticamente en cuanto los termina. Mientras Mario se entretiene en la conquista, noviazgo y matrimonio con Julia, Camacho apenas se deja tiempo libre para vivir:

Llegaba a Radio Central a las ocho de la mañana y partía cerca de medianoche; sus únicas salidas a las calles las hacía conmigo, al Bransa, para tomar las infusiones cerebrales. Almorzaba en su cubículo, un sándwich y un refresco [...] Jamás aceptaba una invitación, jamás le oí decir que había estado en un cine, un teatro, un partido de fútbol o en una fiesta. Jamás lo vi leer un libro, una revista o un periódico, fuera del mamotreto de citas y de esos planos que eran su *instrumento de trabajo*. (LTJE 199)

El desconcierto de Mario se refleja más aún cuando describe específicamente su ritmo de escritura:

Me sentaba en el alféizar de la ventana y hundía la nariz en algún código. En realidad, lo espiaba. Escribía con dos dedos, muy rápido. Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecían en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pasando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban. ¿Cómo era posible que, a esa velocidad con que caían sus deditos sobre las teclas, estuviera nueve, diez horas al día, *inventando* las situaciones, las anécdotas, los diálogos, de varias historias distintas? (LTJE 200-201)

En este punto la diferencia entre el escritor en ciernes y el consumado escritor es abismal; mientras el primero es todo meditación y estrategia, ensayo-error-corrección, dudas y arrepentimientos, el segundo es todo inspiración y certeza, escribir sin mirar atrás, producción desenfrenada.

En buena parte de su relato en *La tía Julia y el escritor*, el personaje de Mario se ocupa de explorar los trabajos de Pedro Camacho; de hecho logra llegar a los secretos profesionales más celosamente guardados por éste:

–Tengo mis estrategias para que la jornada resulte variopinta –nos confesó.

Bajando la voz, como para que no fueran a descubrir su secreto fantasmales competidores, nos dijo que nunca escribía más de sesenta minutos una misma historia y que pasar de un tema a otro era refrescante, pues cada hora tenía la sensación de estar principiando a trabajar. (LTJE 206)

La extravagancia de disfrazarse de acuerdo a los personajes de cada historia es el punto culminante de la investigación de Mario sobre la forma de escritura del autor de radioteatros; a pesar de su sorpresa y de la eficacia que hasta ese punto muestra el sistema de Camacho, Mario tiene bien claro que esa no es en modo alguno una forma que considere válida para el trabajo de escritor que él pretende desarrollar; así lo dice a Julia: “Pedro Camacho es un intelectual entre comillas. ¿Te fijaste que no hay un solo libro en su cuarto? Me ha explicado que no lee para que no le influyan el estilo” (LTJE 209). Mario, pues, está en el extremo absolutamente opuesto a la concepción del trabajo literario del escritor en cuanto al rechazo de cualquier modelo para escribir sus relatos.

Abundando en el punto de la originalidad (que busca, como vimos, hasta en su forma de vida), es curioso cómo Pedro Camacho rehúye a toda posibilidad de ser contaminado con la influencia de otros autores, pero a la vez no se preocupa por la eventualidad de ser plagiado, de que otros autores se aprovechen de su obra: “–No

se trata de eso, a mí no me importa ser plagiado –replicó, más furioso aún–. Los artistas no trabajamos por la gloria, sino por amor al hombre. Qué mas quisiera yo que mi obra se difundiera por el mundo, aunque sea bajo otras rúbricas” (LTJE 84).

Vargas Llosa pone espalda con espalda la postura que defiende a capa y espada la originalidad con aquella que la considera poco relevante, aunque deja ver la falsedad de la primera en el caso de Camacho cuando –como vimos– nos entera que en el más absoluto secreto (con la luz apagada y la puerta bajo llave, el escritor le presenta a Mario al que llama “–Un viejo compañero de aventuras –murmuró, con emoción, alcanzándomelo–. Un amigo fiel y un buen ayudante de trabajo” (LTJE 85), el libro *Diez Mil Citas de los Cien Mejores Escritores del Mundo*.

Lo más interesante de todo esto es que aunque Mario defiende su manera de ver la literatura, la novela se enfoca precisamente en los textos de Pedro Camacho, a los que Mario visiblemente desprecia. Sin embargo, aquí es imposible pensar que los textos del escritor son un producto genuino de la cultura popular, pues es indispensable tener siempre presente que en todo caso son elaboraciones de un autor considerado plenamente dentro del canon de la literatura contemporánea; lo que sí podemos afirmar es que ese autor abreva de –y transforma– los rasgos de los radioteatros para representarlos en su obra literaria no como una simple recuperación nostálgica e inocente, sino como un rescate de elementos para cargarlos plenamente de múltiples y nuevos sentidos, que van desde la propia nostalgia hasta la crítica mordaz, como veremos en el último capítulo.

El éxito de los radioteatros de Camacho es tal que Mario se confronta con que toda su familia se vuelve adicta a ellos, de lo que se entera a través de la propia Julia: “Y me confesó que, a veces, a ella y a la tía Olga se les llenaban los ojos de lágrimas. Fue el primer indicio que tuve del impacto que causaba en los hogares limeños la pluma de Pedro Camacho” (LTJE 142). Sin embargo, junto con el

escribidor que se considera un artista consumado, Mario es el único personaje al que se le ocurre confrontar ese producto popular con los libros, indagar sobre su éxito:

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. (LTJE 144)

Se trata de una familia que, sin meditarlo, asume plenamente la moderna división entre cultura popular y alta cultura, y si Mario repara en ellos y en su manera de recibir los radioteatros es simplemente porque ve que el boliviano consigue un éxito apabullante que él está lejos de obtener.

No obstante, el ensimismamiento y las confusiones que Mario nota en Pedro Camacho en el capítulo IX hacen que Varguitas aclare sus ideas con respecto al papel del escribidor como escritor y como artista (vale la pena esta amplia cita):

En el colectivo a Miraflores, iba pensando en la vida de Pedro Camacho. ¿Qué medio social, qué encadenamiento de personas, relaciones, problemas, casualidades, hechos, habían producido esa vocación literaria (¿literaria?, ¿pero qué, entonces?) que había logrado realizarse, cristalizar en una obra y obtener una audiencia? ¿Cómo se podía ser, de un lado, una parodia de escritor y, al mismo tiempo, el único que, por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú? ¿Acaso eran escritores esos políticos, esos abogados, esos pedagogos, que detentaban el título de poetas, novelistas, dramaturgos, porque, en breves paréntesis de vidas consagradas en sus cuatro quintas partes a actividades ajenas a la literatura, habían producido una plaquette de versos o una estreñida colección de cuentos? ¿Por qué esos personajes que se servían de la literatura como adorno o pretexto iban a ser más escritores que Pedro Camacho, quien *sólo* vivía para escribir? ¿Porque ellos habían leído (o, al menos, sabían que deberían haber leído) a Proust, a Faulkner, a Joyce, y Pedro Camacho era poco más que un analfabeto? Cuando pensaba en estas cosas sentía tristeza y angustia. (LTJE 295)

La autorreflexión del escritor presenta en este cuestionamiento su clímax, y a pesar de todas las reservas que tiene para con el escritor y sus estrafalarios métodos, obtiene de él la certeza de que para ser escritor necesita entregarse en cuerpo y alma al oficio: “Lo más cercano a ese escritor a (sic) tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto” (LTJE 296).

La crisis de Camacho, derivada de ese desaforado ritmo de trabajo, también permite escuchar sus confesiones respecto a los problemas que le acarrea: “–Me está pasando algo engorroso –le oí decir, por fin, en voz bajita, como a sí mismo–. No llevo bien la cuenta de los libretos, tengo dudas y se deslizan confusiones” (LTJE 362). Y más adelante:

–Esto es un volcán de ideas, por supuesto –afirmó–. Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezclo, se mezclan. Cuando me doy cuenta, es tarde. Hay que hacer malabares para volverlos a donde corresponde, para explicar sus mudanzas. (LTJE 363)

Así pues, Mario nos lleva no sólo a conocer el sistema y las manías del escritor, sino también al cataclismo que le significa la saturación por llevar tantas historias a la vez, lo cual le da pie para externar sus propias convicciones acerca de la literatura y del trabajo de escritor.

### **3.3.3 La excentricidad**

Comó se señaló ya desde la definición de lo que aquí entendemos por excentricidad, en *La tía Julia y el escritor* existen hechos centrales que se ajustan perfectamente a ella. En primer lugar está el origen boliviano del personaje que viene a revolucionar –aunque sea sólo de forma pasajera– el medio radiofónico del Perú.



### 3.3.3.1 Un boliviano adelantado

Independientemente de que se trate de una historia elaborada a partir de una anécdota real, el hecho de que precisamente la radio sea el medio en que irrumpe Camacho es particularmente significativo. Desde su aparición en la segunda década del siglo XX y durante prácticamente la primera mitad de la centuria, la radio se significó por relevar a la prensa industrializada y la telegrafía y convertirse en el medio de comunicación más representativo de la modernidad, quizá compartiendo ese papel solamente con el cine, el cual, pese a su aparición casi 20 años antes, tardó alrededor de esas mismas dos décadas en consolidar un lenguaje convencional.

Por su inmediatez, su maleabilidad derivada de los bajos costos de producción, su ilimitada capacidad de reproducción, la gran facilidad de convertir a prácticamente cualquier individuo en su receptor, ya sea de manera casual o como fiel y enajenado receptor cotidiano, la radio ocupó indiscutidamente un lugar central en el proceso de modernización de las sociedades. De hecho para la década de los cincuenta, época en la cual se ubica la historia, la televisión era apenas un competidor potencial de la radio.

Como producto y a la vez medio de reproducción de la modernidad, la radio es una aportación de las sociedades más avanzadas. Desde ahí llegó su tecnología y sus modos de aplicación a todo el mundo: noticiarios, radioteatros o radionovelas, programas musicales o de concursos, transmisiones oficiales, etc., aparecieron y rápidamente se convirtieron en elementos infaltables en la vida cotidiana de las ciudades, incluso de localidades y remotas.

Al igual que los modelos literarios (o incluso todo tipo de modas), tampoco es nueva la reformulación en las sociedades periféricas del uso de los nuevos dispositivos como el que nos ocupa, aunque es imposible decir que es un rasgo exclusivo de la posmodernidad; si las sociedades aceptan o se les imponen

elementos culturales o técnicos desde fuera, en mayor o menor medida matizan su adopción con las costumbres o creencias propias.

En *La tía Julia y el escribidor* este hecho es puesto en un primerísimo plano. Del país más atrasado del cono sur durante el siglo pasado –quizá sólo rivalizando en ello con el Paraguay–, objeto de una salvaje explotación minera centenaria, víctima de sus propios países vecinos que le arrebataron su única salida al mar, con una sociedad donde se reproducen los sistemas de explotación de una población indígena mayoritaria, del lugar menos esperado en Latinoamérica llega quien revolucionará el medio radiofónico limeño. Es importante notar que, además, a su llegada desplaza a los productores cubanos de la CMQ,

una suerte de imperio radiotelevisivo gobernado por Goar Maestre, un caballero de pelos plateados [...] Había oído hablar tanto de la CMQ cubana a locutores, animadores y operadores de radio –para los que representaba algo mítico, lo que el Hollywood de la época para los cineastas– que Javier y yo, mientras tomábamos café en el Bransa, alguna vez habíamos dedicado un buen rato a fantasear sobre el ejército de polígrafos que, allá en la distante Habana [...] debían producir, ocho horas al día, en silentes máquinas de escribir, ese torrente de adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias, devociones, casualidades y crímenes que, desde la isla antillana, se esparcían por América Latina. (LTJE 18-19)

Vale la pena recordar que por aquellos años, a mediados de la década de los cincuenta, Cuba era todavía un emporio del juego y el lavado de dinero estadounidense regentado por el dictador Fulgencio Batista (gobernó así de 1952 a 1959) –lejana estaba, incluso de la imaginación, la posibilidad de que la isla se convirtiera en el principal centro de oposición político-militar comunista en occidente frente a la hegemonía estadounidense de la posguerra–. La isla era, sin duda, un puesto avanzado de la penetración económica y cultural estadounidense en latinoamericana.

Así pues, viéndolos al mismo tiempo, la disparidad entre los productores de radioteatros –CMQ y Camacho– es la misma existente entre la amalgama Estados Unidos-Cuba y Bolivia; en tanto la compañía caribeña es presentada como un conglomerado equiparable sólo con Hollywood (imaginado por Mario y Javier con palmeras, playas paradisíacas, pistoleros, turistas y oficinas con aire acondicionado), enfrente está un boliviano “de figurilla tan mínima, de hechura tan desvalida” (LTJE 32), con una forma de vida que dista mucho de ser mínimamente cómoda, cuyo hogar es la pensión La Tapada (en un edificio desvencijado del centro de Lima), donde ocupa un cuarto que parece celda, que es

muy pequeño y estaba casi vacío. Había un catre sin espaldar, cubierto con una colcha descolorida y una almohada sin funda, una mesita con hule y una silla de paja, una maleta y un cordel tendido entre dos paredes donde se columpiaban unos calzoncillos y unas medias. (LTJE 205)

Además, su oficina improvisada era el cubículo del portero, un cuarto “de techo bajo y paredes devastadas por la humedad, la vejez y los graffiti, [donde] había ahora un escritorio en ruinas pero tan aparatoso como la máquina que tronaba sobre sus tablas” (LTJE 70).

Mientras logra mantener un mínimo de cordura, el perfecto representante del mundo marginal logra desplazar al corporativo que acapara el mercado latinoamericano de los radioteatros. Aunque sólo sea transitoriamente, la periferia logra ocupar una posición hegemónica en la elaboración de un producto cultural que alcanza prácticamente todos los niveles de la sociedad; incluso el dictador peruano en curso, el general Odria, resulta ser un ferviente radioescucha de los radioteatros de Camacho.

### 3.3.3.2 Argentina en la mira

El tema de los argentinos y la argentinidad es otra muestra clara de la excentricidad de la novela, aunque en este caso resulta también muy significativo que esta postura sea asumida abiertamente sólo por el escritor y no por Mario. Antes de revisar estas posiciones vale la pena abrir un breve paréntesis acerca de la relevancia de ese país en la región.

A partir del crecimiento de la economía Argentina durante el siglo XIX, fincada sobre todo en la ganadería extensiva, en la intensa migración europea y en la ubicación estratégica de Buenos Aires en el Río de La Plata, la capital y el país se convirtieron en el principal centro hegemónico de Sudamérica, esto afianzado también por la reducción en los niveles de explotación de metales preciosos en países como Perú y Bolivia. Para el siglo XX Buenos Aires se convirtió sin sombra de duda en la metrópoli más importante de la región, circunstancia perfectamente clara para los habitantes porteños. Aunque adoptar conclusiones contundentes acerca del punto escapa definitivamente de este estudio, podemos decir que en general se atribuye el carácter argentino a esa prolongada bonanza económica registrada a finales del siglo XIX y principios del XX, y también a la composición racial predominantemente de origen europeo de la sociedad argentina (incluso puede decirse que esa diferencia se marca entre Buenos Aires y el resto del país). Sociedades como la peruana, la boliviana o la mexicana (con una composición racial equilibrada o en la que predomina el componente indígena), son especialmente sensibles a esta actitud.

Así pues, en sus radioteatros Pedro Camacho asume plenamente una actitud revanchista contra los argentinos, en casi ninguno de ellos deja de atacarlos y hacer escarnio de ellos; curiosamente, sin embargo, es Mario el primer personaje que tiene algo contra lo argentino (aunque sea algo meramente circunstancial), cuando increpa a Pascual —el redactor a su cargo—, apenas unos instantes antes de conocer a

Camacho personalmente, por escribir una nota exagerada sobre un terremoto sucedido en un lugar lejano que, además, había sucedido una semana antes: “¿De dónde había sacado ese refrito? De una revista argentina. ¿Y por qué había hecho una cosa tan absurda? Porque no había ninguna noticia de actualidad importante y ésa, al menos, era entretenida” (LTJE 31).

No obstante, en general Mario tiene actitudes positivas con aquel país, o por lo menos no hace patente su animadversión; es muy significativo que, por ejemplo, tome a un autor argentino –Jorge Luis Borges– como modelo para su primer cuento sobre los diablos (pishtacos) falsos y el verdadero. No obstante, es importante destacar que Mario se regodea narrando cómo los mismos argentinos (el embajador argentino y los hermanos del restaurante vecino a su trabajo, como veremos enseguida) recuerdan a Camacho la lista de injurias que les propino el boliviano.

Por su parte Camacho hace patente su fobia desde el primer momento que llega a trabajar a Lima; la secretaria de Genaro hijo habla con Mario: “–Ha habido un lío en Radio Central entre Pedro Camacho y Genaro papá –me contó–. El boliviano no quiere ningún actor argentino en los radioteatros o se va” (LTJE 80). Entonces Mario explica de manera imparcial el asunto,

Había una feroz rivalidad entre los locutores, animadores y actores nativos y los argentinos –llegaban al Perú por oleadas, muchos de ellos expulsados por razones políticas– y me imaginé que el escriba boliviano había hecho esa operación para ganarse la simpatía de sus compañeros de trabajo aborígenes. Pero no, pronto descubrí que era incapaz de esa clase de cálculos. Su odio a los argentinos en general, y a los actores y actrices argentinos en particular, parecía desinteresado. (LTJE 80-81)

Unas páginas más adelante, ante el comentario de Mario acerca de su parecido con los escritores románticos, Camacho afirma nunca haber plagiado a alguien, que al contrario, él ha sido plagiado: “–Toda Argentina está inundada de obras mías, envilecidas por plumíferos rioplatenses. ¿Se ha topado usted en la vida

con argentinos? Cuando vea uno, cámbiese de vereda, porque la argentinidad, como el sarampión, es contagiosa”(LTJE 84).

Y de ese comentario, casi gratuito, Camacho se sigue de frente con vituperios cada vez más ofensivos:

Lo que no se les puede perdonar a los cacógrafos del Plata es que alteren mis libretos, que los encanallen. ¿Sabe usted qué les hacen? Además de cambiarles los títulos y los nombres a los personajes, por supuesto. Los condimentan siempre con esas esencias argentinas...

–La arrogancia –lo interrumpí, seguro de dar esta vez en el clavo–, la cursilería.

Negó con la cabeza, despectivamente, y pronunció, con una solemnidad trágica y una voz lenta y cavernosa que retumbó en el cubil, las únicas dos palabrotas que le oí decir nunca:

–La cojudez y la mariconería. (LTJE 84-85)

Vale la pena observar que, al igual que en el caso del retomar nombres de personajes de sus propios radioteatros, la primera vez que Camacho hace un ataque a los argentinos en sus radioteatros es de una manera muy discreta (de hecho en la historia de la familia Quinteros no hace ni siquiera mención de ellos), es en el capítulo IV, la historia del sargento Lituma y el negro llegado al Perú como polizonte en un barco. Se trata del asunto de un intercambio de estampillas postales que colecciona el guardia Zarate:

Tenía la manía de la filatelia, y, mientras acompañaba unas cuerdas al sargento, empezó a contarle que esa mañana había conseguido unas estampillas triangulares de Etiopía, con leones y víboras, en verde, rojo y azul, que eran rarísimas, y las había cambiado por cinco argentinas que no valían nada.

–Pero que, sin duda, se creerán que valen mucho –lo interrumpió Lituma. (LTJE 119)

De este velado comentario sobre el engreimiento filatélico argentino se pasa en el capítulo VI –la historia de la seducción/violación de Sarita Huanca Salaverría a

manos de Gumercindo Tello— a una menos velada, pero en apariencia inocente, exhibición de una supuesta costumbre de los habitantes de Buenos Aires. Al decidir prestarle a Gumercindo un poco de kerosene, la joven Sarita (sola en su casa)

hizo entrar al individuo y le indicó que la lata de kerosene estaba entre la hornilla y el balde que hacía las veces de retrete.

(El doctor don Barreda y Zaldívar sonrió ante ese desliz del custodio del orden que había asentado la denuncia y que, sin quererlo, delataba en los Huanca Salaverría esa costumbre bonaerense de hacer sus necesidades en un balde en el mismo recinto donde se come y se duerme.) (LTJE 164)

La transmisión de estos comentarios por la radio tiene una repercusión en el ánimo de los originarios de ese país; el propio embajador se encarga de dirigir una carta de protesta a Radio Central, “protestando por las alusiones «calumniosas, perversas y psicóticas» contra la patria de Sarmiento y San Martín que aparecían por doquier en las radionovelas” (LTJE 196). Pero la defensa del embajador es utilizada por el propio Mario para dar cuenta de más vituperios contra los argentinos. El diplomático escribe que en una de esas historias:

se sugería, nada menos, que la proverbial hombría de los porteños era un mito, pues casi todos practicaban la homosexualidad (y, de preferencia, la pasiva); en otra, que en las familias bonaerenses, tan gregarias, se sacrificaba por hambre a las bocas inútiles —ancianos y enfermos— para aligerar el presupuesto; en otra, que lo de las vacas era para la exportación porque allá, en casita, el manjar verdaderamente codiciado era el caballo; en otra, que la extendida práctica del fútbol, por culpa sobre todo del cabezazo a la pelota, había lesionado a los genes nacionales, lo que explicaba la abundancia proliferante, en las orilla del río de color leonado, de oligofrénicos, acromegálicos,<sup>17</sup> y otras subvariedades de cretinos”. (LTJE 196-197)

---

<sup>17</sup> Aquí podemos leer una sutil pero ácida alusión a la enfermedad que padecía Julio Cortázar, quien algunos años antes de la publicación de LTJE se había distanciado del escritor peruano.

Evidentemente la carta de protesta del diplomático resulta ser un flaco favor para su causa, y Mario, cuando menos en apariencia, se mantiene neutral en la disputa al reportarlo. No obstante el hecho tiene sin cuidado al escritor, a pesar de que Mario le comunica la preocupación de los dueños de la estación:

–En Bolivia llegó a haber amenaza de rompimiento de relaciones –me interrumpió–. Un pasquín incluso rumoreó algo sobre concentración de tropa en las fronteras.

Lo decía resignado, como pensando: la obligación del sol es echar rayos, qué remedio si eso provoca algún incendio. (LTJE 202-203)

Unos párrafos después de verter estas opiniones sobre el asunto de los argentinos sucede el primero de uno de los pocos encuentros de los bolivianos Pedro y Julia. Ahí el nacionalismo del escritor y la tía salta de inmediato:

Apenas se lo señalé, la tía Julia quiso que se lo presentara. Nos acercamos y él, al decirle que se trataba de una compatriota suya, se mostró muy amable. [...]

Fuimos caminando con él, casi sin darnos cuenta, hacia el jirón Quilca, y en el trayecto Pedro Camacho y la tía Julia mantuvieron una conversación patriótica de la que quedé excluido, en la que desfilaron las minas de Potosí y la cerveza Taquiña, esa sopa de choclo que llaman lagua, el mote con queso fresco, el clima de Cochabamba, la belleza de las cruceñas y otros orgullos bolivianos. El escritor parecía muy satisfecho hablando maravillas de su tierra. (LTJE 203-204)

En general, Mario se desmarca nuevamente de la agresión contra los argentinos; por ejemplo, en el capítulo XI con motivo de una obra de teatro de Arthur Miller presentada por la compañía argentina de Petrone que referimos antes y que resulta reveladora para sus expectativas como escritor. (LTJE 297)

Así pues, Camacho abiertamente y Mario aprovechándose de las declaraciones de los propios argentinos, se encargan de ridiculizar, minimizar y, sin duda, calumniar al país que por un periodo más o menos prolongado constituyó la



metrópoli de Sudamérica, al tiempo que las circunstancias de la novela y el dicho de los propios personajes revaloran a las periferias peruana y boliviana.

Una vez revisados por separado en las novelas los recursos que consideramos fundamentales del posmodernismo –derivados de la condición posmoderna de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX– estamos en posición de aventurar una lectura de ese empleo.

## CAPÍTULO IV

# Posmodernismos frente a la posmodernidad

La mencionada disparidad en el espacio dedicado a cada uno de los apartados de nuestros análisis anteriores, así como las diferentes formas de búsqueda en cada una de las novelas que nos ocupan, dan cuenta de que Manuel Puig y Mario Vargas Llosa privilegian en las obras revisadas ciertos recursos posmodernos y dejan de lado otros. Baste recordar por ahora dos ejemplos: en primer término los apartados dedicados a la intertextualidad: si en *Boquitas pintadas* fue muy útil hacer la búsqueda de la intertextualidad en todas sus variantes siguiendo el rastro de diferentes tipos textuales y discursivos (radio, prensa, etc.), en *La tía Julia y el escribidor* fue más práctico y eficaz abordar la intertextualidad, la parodia y la trasgresión de fronteras por separado, incluso distinguiendo el simulacro intertextual en los radioteatros de Camacho. Un segundo caso: si para el análisis de la autorreflexión en la novela argentina bastó con unos cuantos párrafos, en la peruana el punto mereció más de ocho páginas debido a su reiterado empleo y a sus múltiples variantes.

Podemos decir, entonces, que si bien ambas novelas echan mano de recursos posmodernos (o de recursos antiguos de manera posmoderna), en absoluto lo hacen

en la misma medida y con las mismas formas. Sin embargo, lo interesante aquí es ir más allá de lo evidente que resulta esto para considerar qué posición prefiguran estos rasgos que asemejan y diferencian ambas novelas frente a los fenómenos culturales que conforman lo que aquí llamamos posmodernidad y frente a la corriente artística que llamamos posmodernismo, es decir, qué posturas se asumen explícita e implícitamente al manejar como recursos literarios características socioculturales y estéticas de los tiempos que corren.<sup>1</sup>

En ese sentido, vale la pena señalar que más allá de simplemente catalogarlas o no como novelas posmodernas –y una vez corroborado que efectivamente tienen algo de ello–, lo que se busca es revisar los diferentes empleos de esa visión en ellas mismas, para a partir de ello aventurar una lectura que permita enriquecer la interpretación y entendimiento de las dos obras.

#### 4.1 LA INTERTEXTUALIDAD QUE FRAGMENTA

¿Cuál es el sentido del uso de elementos de otros discursos u obras precedentes en *Boquitas pintadas* y *La tía Julia y el escribidor*? ¿En qué difieren? Ambas novelas, sin duda, tienen un dejo de nostalgia por aquellos textos –en el sentido amplio del término texto que empleamos aquí– que fueron parte de la formación cultural de sus autores. Apenas separados en edad por cuatro años, vivieron su infancia en las décadas de los treinta y cuarenta, la época dorada de la radio como el medio más ágil y de mayor penetración en el mundo, cuando se convirtió en el compañero cotidiano de amas de casa, negocios y hasta oficinas; en

---

<sup>1</sup> Aunque autores como Lipovetski hablan ya de una nueva época que denominan “hipermodernidad”; ver Gilles LIPOVETSKI, *Los tiempos hipermodernos*.

el medio de difusión más rápido y de mayor audiencia, capaz de brincar las barreras de la edad e incluso la del analfabetismo y las diferencias sociales. Naturalmente los dos también fueron parte de aquella población lectora para la que la penetración de los medios escritos –cómic, revistas del corazón, diarios, etc.– (a pesar de su menor alcance que la radio) resultó decisiva en su formación. A continuación hacemos el contraste de la forma en que recuperan esos discursos.

Ante el hecho visto de que *Boquitas pintadas* explota profusamente la diversidad textual, un punto a remarcar es la aparente falta de intención que asume el autor implícito frente a cada documento que se presenta, es decir, su introducción sin el menor comentario acerca de su naturaleza, su función, sin permitirse ninguna idea favorable o desfavorable de ellos, trabajo habitualmente desarrollado por el narrador. Como vimos, las cartas de Nené apenas son seguidas por escuetos párrafos que describen de manera neutra sus movimientos, o bien, el cuarto de Mabel o la agenda de Juan Carlos aparecen al inicio del apartado sin la más mínima forma de presentación.

En *La tía Julia y el escribidor* sucede algo similar: la división por capítulos y las preguntas retóricas son los únicos indicativos que marcan el cambio de los textos donde narra Marito a los que inventa Camacho. En ella el lector se encuentra frente a múltiples historias, pero sólo frente a dos maneras de escribir completamente distintas: la de Mario, con su desenfadado estilo autobiográfico, consciente de que lo que está haciendo es referir sus experiencias amorosas y literarias de juventud, y los radioteatros con una voz que no hace reflexión alguna al respecto, a menos que se considere como tal los mencionados cuestionamientos al final de cada capítulo par.

Es en este sentido que ambas obras, especialmente la del escritor argentino, encajan, tomemos una autoridad relevante, en los principios que señala Terry Eagleton para identificar la posmodernidad; según este autor,

vemos el mundo como contingente, infundado, diverso, inestable, indeterminado, un paquete de culturas no unificadas o interpretaciones que producen un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, historia y normas, la falta de naturalidad y la coherencia de las identidades.<sup>2</sup>

En la novela de Manuel Puig es implícita la renuncia a construir un mundo unificado, pues no existe una entidad coordinadora de todas las partes del texto. Aunque por supuesto la novela es producto del escritor, del autor real que la organiza y la conforma como un todo, éste ha decidido reconstruir una historia evadiendo los recursos rectores de las novelas tradicionales. El reunir textos tan diversos –y presentarlos con formas de cohesión mínimas– para conformar un relato no es sino una artificiosa revuelta contra el orden preestablecido que implicaría la presencia del narrador. Se trata de poner al lector frente a la experiencia de percibir un mundo de tal forma que la moderna noción de orden racional en su construcción sea minimizada. De esta manera, el trabajo de entender la historia se deja no sólo al margen de la razón lógica, sino que apela francamente a la intuición, a la habilidad del lector para engarzar los fragmentos que se encuentran en una secuencia que el lector percibe como azarosa, aunque no sea exactamente así.

En *La tía Julia y el escribidor* la situación es muy diferente. Vargas Llosa mantiene un orden riguroso en la obra, y aunque los radioteatros son ocho distintos –que, como vimos, ocupan capítulos pares– están sostenidos por la misma estructura que se repite una y otra vez (presentación de los personajes, la aparición de un conflicto, su desarrollo y un clímax que nos deja inconclusa la resolución de aquél); podemos decir que el escritor peruano sigue un patrón perfectamente claro en el desarrollo de su novela. El lector no tarda en descubrir el mencionado sistema de capítulos nones-relato de Mario / capítulos pares-radioteatro de Camacho. Se generan entonces una serie de relaciones que cumplen la función de mantener ciertas expectativas de continuidad en el lector ante la diversidad de historias, condición

---

<sup>2</sup> Terry EAGLETON, *The Illusions of Postmodernism*, p. vii (la traducción es nuestra).

que sostiene un grado de coherencia que conduce la lectura. El propio Vargas Llosa confiesa esa forma de pensar la novela cuando en un ensayo sobre el historiador Karl Popper señala que

El concepto de historia escrita de Popper se parece a lo que yo siempre he pensado sobre la novela: una organización arbitraria de la realidad humana que nos defiende de la angustia producida por el mundo y la vida como un vasto desorden.<sup>3</sup>

En tanto, en *Boquitas pintadas* no existe un esquema definido y único, sino varios esbozos que se traslapan entre sí, formas que en ocasiones aparecen una sola vez y que en otros casos sí tienen cierta escasa recurrencia, como lo pueden ser los hechos de agrupar en los capítulos del principio las cartas de Nené a la madre de Juan Carlos y reunir en otro capítulo la habitación y las revistas de Mabel con las fotos de Juan Carlos y la agenda de él mismo, ordenar sistemáticamente en varios capítulos lo que sucede a distintos personajes en un mismo día; o bien, el simple hecho de recuperar la estructura de novela policíaca que no comienza donde inicia la historia, sino en la muerte de un personaje.

No obstante, a lo largo de esta obra Puig deja sutiles pistas en el relato para que el lector recupere todos esos fragmentos y rearme la historia, para encontrar la correspondencia entre las partes que las hagan pertinentes en el discurso de la misma novela. Incluso la propia disposición aparentemente azarosa de tales fragmentos a lo largo del relato debe resultar significativa al receptor para la comprensión de la aventura, y, más aún, para crear el suspenso y la sorpresa en la resolución del probable crimen. Más que al azar, podemos decir que se trata de la construcción artificiosa del relato

---

<sup>3</sup> Williams extiende este rasgo de su trabajo creativo a la existencia del escritor, “La vocación literaria ha marcado tanto a Vargas Llosa que su visión del mundo tiende a ser novelesca: lo percibe todo como narrativa [...] visualiza la realidad empírica más bien como una gran narrativa; percibe el mundo no como una serie de pequeñas anécdotas, sino como grandes narrativas [...] Vargas Llosa parte del gran plan, un proyecto amplio –en algunos casos hasta con miles de páginas en la versión original de una novela. Como Faulkner, Vargas Llosa ve el gran esquema (del mundo y de la novela) como un enorme caos en el cual hay que buscar algún orden” Raymond L. WILLIAMS, *Mario Vargas. Otra historia de un deicidio*, p. 84-85

En cuanto a ese punto, es destacable cómo Manuel Puig se vale de elementos diversos y mínimos para dar esta cohesión a las partes de *Boquitas pintadas*. En el caso de la conversación con la gitana, por ejemplo, es apenas la continua mención de la apostura de su interlocutor lo que permite caer en la cuenta que se trata de Juan Carlos: “Vos que sos tan lindo y con esa campera de cuero tan cara ¿le vas a dar a esta pobre gitana cincuenta centavos más?” (LTJE 91).

## 4.2 LA DIVERSIDAD INTERTEXTUAL

Por otro lado, habría que hacer algunas distinciones entre el tipo textual y el origen ficcional o real de los fragmentos que se apropian de discursos ajenos a la literatura en ambas novelas, es decir, dilucidar de dónde provienen y qué rasgos reproducen. Para empezar están los textos que son ficciones dentro de la propia realidad en la que viven los personajes, como serían los tangos, boleros, películas y el radioteatro *El capitán herido* en *Boquitas pintadas*, o todos los radioteatros de Camacho y los cuentos de Mario en *La tía Julia y el escribidor*. Continuando podemos distinguir entre las ficciones que existen como tales en nuestra realidad –como *La muerte de un viajante* de Arthur Miller<sup>4</sup> o el tango “La cieguita” de Kepples Lais y Ramuncho– y las ficciones que sólo existen en o a través de esta novela, como los radioteatros de Camacho o la historia del capitán francés. Tenemos entonces que en un caso se hace la apropiación de una obra concreta y real, y en el otro sólo de las formas que son ocupadas para elaborar una ficción dentro de la

---

<sup>4</sup> Se trata de la historia de un agente de ventas que se suicida al enfrentar sus múltiples fracasos; la obra presenta diversas rupturas temporales que abordan momentos cruciales en la frustrante vida del personaje. Arthur MILLER, *La muerte de un viajante*.

realidad en la que viven los personajes y a la que tenemos acceso sólo parcial a través de las mismas novelas que analizamos.

Aquí también vale hacer otra distinción: los textos diversos que leemos pueden ser producidos en la diégesis por los personajes, pero en ocasiones son introducidos por un eventual narrador omnisciente que adopta diversas formas textuales sin motivo aparente. Para el primer caso serían el ejemplo los radioteatros de Pedro Camacho en *La tía Julia...*, las páginas de la revista *Mundo Femenino* con las cartas de Mabel o las actas judiciales que dan cuenta de la muerte de Pancho en *Boquitas pintadas*. En el segundo caso tenemos el sumario-relato en el Prado Gallego o el recorrido por las fotos de Juan Carlos. En *La tía Julia*, el personaje de Mario es autodiegético, por tanto, produce todo el texto autobiográfico de los capítulos noes, adoptando únicamente la forma autobiográfica para hacernos saber sus aventuras.

Ante esta intrincada red de intertextos que atraviesan distintos niveles de realidad/ficción y de obras populares y canónicas, resulta entonces que el manejo de la intertextualidad tiene propósitos muy distintos en cada obra. En *Boquitas pintadas* de entrada revela principalmente muchas maneras de asomarse al mundo de Coronel Vallejos. Las revistas, las cartas, los partes médicos, el sumario periodístico, etc., son en última instancia filtros por los que podemos mirar a la vida de los personajes. Se trata de ceder a múltiples puntos de vista el relato de los amoríos y crecimiento de los personajes, incluso con su propia participación en los fragmentos en primera persona.

En la novela de Vargas Llosa, en cambio, es Mario el filtro único que nos da cuenta de su historia con su tía y con Pedro Camacho. No hace ningún intento por llevar la intertextualidad más allá de citas tradicionales de libros y autores. El relato de Mario, no obstante, funciona para darnos un muy claro contraste con las formas de escritura del boliviano.



En las historias de Camacho la recuperación del género radiofónico, pero sobre todo la manera como se hace, las coloca paradójicamente entre la convencionalidad de la obra popular y la más atrevida experimentación. Si formalmente el texto autobiográfico de Mario es una narración moderna clásica, los radioteatros juegan a contraponérsele en los extremos porque se manejan entre los clichés de la cultura popular (con sus tremendismos y su narrador omnisciente), y –de forma destacada– la experimentación, que ya era un ejercicio corriente de las vanguardias del modernismo a lo largo de todo el siglo XX.

La observación detenida de contenidos intertextuales es muy importante porque además revela dos estilos y distintas intenciones en el manejo de esos recursos por cada uno de nuestros autores, sobre todo en cuanto a la diferente inclinación de ambos para la apertura hacia otros textos. En tanto Manuel Puig –a excepción del sumario de los acontecimientos en *El Prado Gallego*– presenta una apertura que podríamos llamar directa, en la que las formas intertextuales son presentadas de manera bruta y fría, dándoles con ello una mayor cercanía a su simulada autenticidad, que a fin de cuentas sabemos que no es tal; Varga Llosa, como vimos, desde su propio prólogo anuncia que los radioteatros de su novela no lo son ni siquiera en apariencia, sino únicamente en el conocimiento que tienen de ellos los personajes. Aunque pueda no ser importante para el lector, resulta muy significativa esa diferencia en la relación entre los rasgos estilísticos de tales fragmentos y sus correspondientes reales: mientras en *Boquitas pintadas* en general sí se busca la mayor correspondencia entre las características del texto y su referente, en *La tía Julia y el escribidor* explícitamente no es asunto que preocupe al autor. Ello obedece a que el escritor peruano busca crear continuamente –a través de la obra de Pedro Camacho– un efecto paródico tradicional a la vez que recrea situaciones que pretenden representar diferentes tipos de personajes limeños. De alguna manera, las múltiples historias son un mosaico/espejo intencionalmente deformado de la Lima de los años cuarenta. Esto no sucede con *Boquitas pintadas*;

ahí el álbum fotográfico, la recámara, las revistas, cartas, recetas, etc., buscan menos la parodia en su forma tradicional, y cuando ésta se da es de una forma más velada, menos evidente, como el caso del miedo de la Raba ante el tango “La cieguita”. De hecho ahí la mayor parte de los intertextos giran en torno a la misma historia que involucra a Nené, a Juan Carlos y a los personajes que los rodean y generalmente su manejo es de forma sobria.

Por otro lado, sumado a la mayor o menor apertura a la diversidad textual, desde nuestro punto de vista en este caso es relevante también la diferente función que juegan los intertextos en la construcción de las historias. En *Boquitas pintadas* estos fragmentos son la narración en sí, son la forma del relato, en tanto que en *La tía Julia y el escribidor* son un mundo paralelo al relato principal, aunque producto de Pedro Camacho en tanto autor de los radioteatros, y por tanto motivo de goce por parte de la sociedad peruana de la ficción y de cavilación por parte de Mario; lo que en ellos acontece y sus consecuencias –incestos, accidentes, riñas, asesinatos, triunfos, etc.– queda circunscrito al propio relato. Afectan a la gente del mundo de Mario en tanto les dedican tiempo y se convierten en tema de conversación, e incluso llegan a ser definitivos en la suerte de Pedro Camacho porque le dan el éxito y lo llevan a la locura.

Desde otro ángulo, el simulacro intertextual que desarrolla Pedro Camacho no es algo intencional ni favorable para él como autor; si para los lectores resulta algo complejo que puede ser divertido e incluso un reto para el entendimiento, para el escribidor termina siendo una maldición que lo lleva a la ruina; en cambio, es interesante ver cómo los intertextos que podríamos llamar tradicionales, es decir, que aceptan la posibilidad de que un autor retome recursos y formas de autores consagrados, lo que comúnmente llamamos influencias, tiene un desenlace positivo para el personaje de Mario, quien –como sucede con el autor real– logra triunfar como escritor.

Hay que notar, pues, que en las dos obras la manera en que son construidos y mezclados los discursos, la naturaleza de cada fragmento, a la par que el contenido, son fundamentales para la historia. De hecho el derrotero de los acontecimientos es marcado numerosas veces precisamente por la existencia de intertextos que van desde un recorte de periódico hasta revistas del corazón, de los radioteatros a la referencia a obras canónicas.

En este rubro podemos establecer otra clara diferencia entre las novelas. En tanto Manuel Puig buscó con más vehemencia trasgredir esquemas de la novela moderna sin concesiones ni explicaciones, sin que para ello fuera necesario hacer anotación alguna en la propia novela, Vargas Llosa hace explícita su necesidad por hacer una reflexión de teoría literaria a través de las cavilaciones de Marito.

Por último vale la pena mencionar la lectura que hace Paez acerca de la estratificación de los productos culturales:

En *Boquitas pintadas* la que sabe es la que está al corriente de lo *chic*, La información de Mabel proviene de revistas femeninas. Las películas que aconseja son “comedias lujosas” norteamericanas [...] Más modesta, Nené habla como artista de radio. Aunque escucha la audición “Tango versus bolero”, gusta de los segundos con sus letras “*escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular*”[...] La Raba entona “*tangos, milongas y tango-canción escuchadas en las películas [argentinas] de su actriz cantante favorita*”, en obvia alusión a Libertad Lamarque.<sup>5</sup>

Cada nivel sociocultural, pues, incorpora a su visión de mundo, a su vida, los productos culturales que consume.

---

<sup>5</sup> R. PAEZ, *Manuel Puig del pop a la extrañeza*, pp. 29-30.

### 4.3 CORONEL VALLEJOS - BUENOS AIRES - LIMA Y LA REVUELTA CONTRA LA JERARQUÍA

La ubicación y referencias geográficas son fundamentales en nuestro corpus. Como vimos, la excentricidad se manifiesta tanto en el caso de la capital peruana como en el de Coronel Vallejos. El conocimiento del mundo y su geografía, de su historia y de sus relaciones sociales, económicas y políticas lleva a cualquier persona medianamente enterada hacia una jerarquización de las ciudades, de las regiones o de los países. Nuestro imaginario ubica, por ejemplo, en un lugar determinado a Nueva York y en otro menos prominente a Buenos Aires, Lima o la Ciudad de México. De igual forma los personajes y las acciones establecen jerarquizaciones de los espacios, especialmente de las ciudades y países en los que se desarrollan ambas novelas. En estas historias, sin embargo, las jerarquías se subvierten y los sitios que deberíamos considerar como desfavorecidos cobran mayor relevancia en aspectos específicos o son marco de una mejor situación de vida para quienes los habitan.

En *Boquitas pintadas* los habitantes jóvenes de Vallejos, aspirantes a la modernidad, buscan vivir fuera de su pueblo. El viaje de bodas de Nené es clara muestra de ese afán de experimentar la vida en Buenos Aires. Nada extraño resulta, pues, que Nené se mude a la capital una vez casada con Donato José Massa. Sin embargo el resultado de esta mudanza no es del todo satisfactorio, pues la pareja vive en un apartamento que está pobremente amueblado, al grado de que a la propia Nélide le avergüenza que la Raba, sirvienta en su pequeño poblado, se dé cuenta de las condiciones en las que vive. Los personajes de las orillas intentan acercarse al centro que es Buenos Aires para mejorar su nivel de vida, pero para ellos enfrentarse a la metrópoli resulta un golpe no previsto en los discursos modernos de las películas, las revistas o la radio. No obstante, es importante notar que a fin de

cuentas este desajuste sólo lo tienen los recién llegados a la capital, pues al término de la novela –alrededor de 20 años después– nos enteramos que los dos hijos de Nené y Massa logran subirse al tren del progreso estudiando medicina uno e ingeniería el otro. Incluso a la larga para Nélica y Donato José el acercarse a la ciudad moderna tiene frutos, pues el marido logra establecer la Inmobiliaria Massa & Cia.

Aunque nunca aspira a salir de Vallejos, el destino de Josefa, en cambio, nos muestra que si bien se trata de un personaje que nunca tuvo altas expectativas de vida (enamorada de un policía, que sólo en sueños pensó en un novio que fuera profesionalista, y que termina casada con un hombre mayor con varios hijos de su anterior matrimonio, a pesar de todo eso), la Raba es una madre de familia que en su pueblo se siente satisfecha de su vida; para ella es suficiente la felicidad de su hijo –trabajador en un taller mecánico casado con la hija del dueño– y que su hija esté en las compras de artículos para su inminente boda. Es interesante pensar que aunque esta familia no se desplaza a Buenos Aires, encuentra en el centro comercial –espacio moderno– de Vallejos todo lo necesario: con cierto retraso, finalmente la lógica mercantil y las formas de vida modernas llegan al solitario poblado argentino.

A pesar de suceder en una época donde la búsqueda y la fe en el progreso son quizá los elementos característicos de la sociedad, los habitantes de Coronel Vallejos no ven el cumplimiento de las promesas de la modernidad. La novela pone su mirada desde los días de gestación de nuevos paradigmas –más tardes definidos como posmodernidad– sobre la etapa previa a la mayor crisis del mundo moderno, presenta las contradicciones que hacen pensar en hasta qué punto el bienestar prometido por los sueños de la modernidad es alcanzado por los personajes.

En *La tía Julia y el escribidor* se menciona un mayor número de sitios geográficos (aunque sea con una breve referencia), de hecho se trata de localizaciones espaciales que podemos ubicar en la geopolítica mundial: Estados

Unidos y París del mundo desarrollado, Cuba (de los años cincuenta, claro) como sitio intermediario entre el anterior y el resto de Latinoamérica, luego Argentina y, aunque brevemente, México y Chile como sitios destacados en la región; y finalmente Perú como un punto intermedio al que sigue Bolivia, el país más rezagado del cono sur.

Las jerarquías, pues, se trastocan completamente a lo largo de la historia. Como vimos, las personas que vienen del sitio más atrasado llegan a revolucionar la vida sentimental de Mario y el ambiente radiofónico de Lima. Con sus disparatados métodos, Pedro Camacho se pone en un plano superior a la CMQ, la desplaza y por un breve lapso (aunque dura casi toda la novela) marca el ritmo de la radio peruana; además está su implacable maltrato hacia los argentinos. Desgraciadamente para él, y para cualquier sitio o comunidad rezagada, ningún chispazo efímero de genio y voluntad es suficiente para cambiar el mundo o una situación específica de manera permanente. En la historia de *La tía Julia y el escribidor* el autor muestra lo difícil, prácticamente imposible, que es mantener las cosas fuera del nivel en el que se han mantenido durante mucho tiempo. Al final el boliviano es una ruina, en tanto el escritor triunfante es el que se acercó a las metrópolis de la cultura y a su sistema, el que se acerca al canon vigente. Al terminar la aventura las cosas regresan a su nivel, la transgresión de las jerarquías finaliza y cada quien vuelve a su sitio.<sup>6</sup>

En ambas novelas, pues, los lugares funcionan más que como un mero escenario para las acciones; detenerse a pensar en ellos permite descubrir sutiles posturas respecto a la importancia, la preeminencia y las bondades de esos sitios. En Vargas Llosa sin duda la subversión de jerarquías es radical, pero también es sólo temporal, por unos meses; en tanto que en *Boquitas pintadas* más que una

---

<sup>6</sup> Esta posición mutable en la obra tiene su correspondiente en la afinidad-resistencia de Vargas Llosa frente a la idea y a la fenomenología de la posmodernidad. Samuel Arrirán identifica este rasgo como una posición conservadora: “Este tipo de pensamiento que hace la apología de la empresa privada y condena la ineficiencia estatal, lo hemos venido escuchando reiteradamente por parte de numerosos intelectuales de América Latina (como Octavio Paz o Mario Vargas Llosa). A ellos también los incluimos como una corriente conservadora del posmodernismo. S. ARRIARÁN, *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, pp. 14-15.

subversión de jerarquías hay pesimismo y desencanto por lo que se logra en el intento de ser moderno, de acercarse al centro de la modernidad que es Buenos Aires.

#### 4.4 EL DESENCANTO DEL DESTINO

El hecho de que Manuel Puig y Mario Vargas Llosa empleen recursos posmodernos en *Boquitas pintadas* y en *La tía Julia y el escribidor* no significa automáticamente que ambos hagan de sus novelas una apología de la posmodernidad.

En el caso de *La tía Julia...* en el análisis del capítulo anterior revisamos cómo echa mano del rompimiento de las barreras entre la cultura popular y la alta cultura, la fragmentación, la parodia con sentido crítico y no sólo burlesco, la intertextualidad, no sólo hacia el exterior de la obra, sino la que se genera hacia el interior, la excentricidad de las situaciones y del origen y la forma de pensar y expresarse de los personajes, etc. Sin duda se trata de una obra posmoderna.

No obstante, frente a tales rasgos el desarrollo de la historia<sup>7</sup> puede ser también una opinión implícita respecto a la modernidad y a la posmodernidad. Si damos por hecho que novelas como las que analizamos son posmodernas, debemos hacer una observación detenida para distinguir entre su empleo de los recursos y la postura –o posturas– que su trama (las aventuras y el destino de los personajes, sus comentarios sobre el arte o sobre la vida, los objetos de las descripciones del

---

<sup>7</sup> A pesar de tener un referente concreto en la vida del autor, no deja de ser una ficción construida a través del lenguaje.

narrador o de ellos mismos, las opiniones del mismo narrador, etc.) plantea frente a los fenómenos relacionados con la dualidad modernidad-posmodernidad. En otras palabras, es necesario atender tanto a aspectos formales como al curso de los acontecimientos para encontrar sus coincidencias y diferencias en cuanto a su visión de mundo.

Como se dijo en el primer capítulo, vale aquí recordarlo, pensamos al posmodernismo como una etapa o estilo del arte que responde al inicio de una era de la civilización que hemos llamado posmodernidad, tiempos en los que el mundo moderno ha sido cuestionado en sus principios fundamentales. Ante estos dos niveles de fenómenos, ya decíamos, es posible tener una misma postura o posiciones diferenciadas; es decir, echar mano de todos o algunos elementos formales que caracterizan al posmodernismo (mismos que se ven con sus propias particularidades en cada disciplina artística), lo cual implicaría que el autor asume una postura positiva frente a esa manera de ver el mundo que está basada en su condición posmoderna (como la llamaría Lyotard). Pero igualmente es posible contradecir esta postura positiva –clara en los recursos– a través de lo que pasa en la historia. ¿Qué sucede en nuestras novelas a este respecto?

En *Boquitas pintadas* los personajes y los intermitentes narradores están lejos de cuestionarse acerca de la formas de escribir, acerca de los estilos o del oficio de escritor, de la modernidad o de su crisis; pero es una historia de novela rosa manejada con suspenso de novela policiaca que, como vimos, a cada paso emplea recursos que desde nuestra perspectiva podemos catalogarlos como formas del posmodernismo. El hecho de que no exista en el desarrollo de la historia, en el dicho de los personajes, o en las intervenciones del narrador un comentario o alusión a esta crisis de la modernidad, a la existencia o inexistencia del cambio de los tiempos, deja ver que la obra antes que reflexionar –mucho menos aventurarse a teorizar– sobre el punto, utiliza de manera práctica esa nueva manera de ver la realidad (o de crearla) como base para su trabajo creativo. En la sensibilidad del escritor sobre



las transformaciones del mundo, por su puesto a través de su obra, podemos leer desde nuestro conocimiento de la posmodernidad y el posmodernismo, que *Boquitas pintadas* se inscribe perfectamente en ellos, a pesar de ser un producto que surgió más de diez años antes del debate y las teorizaciones clave que definieron ambos conceptos.

En *La tía Julia y el escribidor* la situación es más compleja debido a que los personajes, especialmente Mario y Pedro Camacho, están directamente involucrados en la producción de discursos que son o pretenden ser artísticos. Convenido ya que por los recursos que emplea se trata de una obra posmoderna (inscrita en el posmodernismo), sin embargo, me parece que no estamos frente a una obra posmodernista en el sentido ideológico, sino ante una obra que, a pesar de muchos momentos de ambigüedad, a pesar de que emplea de manera profusa y hábil los juegos posmodernos, es una obra en el fondo crítica de las transformaciones del mundo moderno en crisis, y que aboga por esa modernidad que, por ejemplo, mantiene las barreras entre la alta y baja cultura. A continuación definiendo esta última afirmación.

Con ese fin me permito considerar las historias de Camacho no como una serie de nueve historias distintas, que es en primera instancia como fácilmente las leemos, ni siquiera como historias que en el disparatado traslape de situaciones y personajes forman un solo y caótico universo diegético ubicado en la ciudad de Lima, sino como una sola historia: la de la aventura mental de Pedro Camacho; los radioteatros son una ventana que nos permite ver la evolución del personaje por dentro. Es precisamente ese nexo entre los radioteatros el vínculo que permite a los capítulos pares mostrarnos el desarrollo que sigue Pedro Camacho hacia el derrumbe. La clave para entenderlos así es el hecho –advertido en el análisis del capítulo anterior– de que la intertextualidad entre los radioteatros se da de manera progresiva (desde su nula existencia en el capítulo II, hasta la confluencia de prácticamente todos los personajes en la iglesia que se derrumba mientras Crisanto

Maravillas canta). Los radioteatros funcionan como un críptico filtro que nos permite asomarnos a la manera de funcionar de la cabeza del escritor. No es gratuito el hecho de que Mario descubra que la vida material no es importante para el boliviano; el dinero, la vivienda, la comida, incluso las personas son accesorios prescindibles. Su verdadera vida está en el mundo interior que exploramos en sus relatos y que se colapsa.

De esta forma, podemos darnos cuenta de la estabilidad emocional y la confianza laboral que Camacho goza al principio de la novela en los relatos que protagonizan el doctor Quinteros y el sargento Lituma. En primer lugar y a pesar de las tragedias que se ciernen sobre ellos (el incesto de sus sobrinos para uno y el verse obligado a cometer un asesinato en el otro), se trata de dos personajes plenamente satisfechos con su profesión y, más aún, con su vida. Pero lo más importante es que se trata de historias que no dejan ver ningún atisbo de inconsistencias o intertextualidad entre ellas, dejan ver solamente la estabilidad del escritor. Los juegos intertextuales entre cada historia muestran la crisis del personaje que intentó minar el orden del mundo moderno, sus cánones literarios, sus concepciones del arte y la preeminencia de sus metrópolis. En el mundo moderno es irracional escapar del sistema, el sistema castiga lo irracional a través de la exclusión y la marginalidad. La novela no se niega a ver las transformaciones de lo que llamamos posmodernidad, pero las mira preparando el camino para, al final, privilegiar el enfoque de la modernidad.

# CONCLUSIONES

La complejidad de las obras analizadas en este trabajo hace posible e incluso necesaria la elaboración de diversas conclusiones parciales que atiendan a la combinación de textos y de instancias narrativas que las conforman. Sin embargo, un ingrediente casi infaltable en estas conclusiones es la ambigüedad, presente en prácticamente todas las lecturas que hicimos de nuestro corpus.

A continuación me permito entonces puntualizar las siguientes:

En su experimentación, cada una de las novelas contiene un entramado de posturas explícitas e implícitas, que subvierten –de diferente manera y con diferentes resultados– las principales nociones del arte de la modernidad, especialmente, claro, aquellas que tienen que ver con la literatura, como lo pueden ser la originalidad, los márgenes relativamente claros de lo canónico, o la existencia –en el caso del género novelístico– de instancias que narren la historia de manera constante. Aunque se trató de identificar rasgos posmodernos en las novelas, hay que decir que –como es claro en su propio nombre– en ellas también la posmodernidad tiene como referencia ineludible (así sea para contravenirla) a la modernidad.

Ahora bien, éste ir contra los principios de la modernidad tampoco es absoluto: en *La tía Julia y el escribidor* el espíritu transgresor observamos que no llega hasta el discurso de Mario, quien además de ser un narrador autobiográfico tradicional, es admirador de clásicos de diferentes modernidades, como Borges, Maupassant y Hemingway. A pesar de ello, a lo largo de la novela *Marito* no deja de estar al pendiente de los trabajos de Pedro Camacho, que son prácticamente la mitad

del texto, además de quedar sorprendido y fascinado por los disparatados ritmos y métodos de trabajo del boliviano.

En el caso de *Boquitas pintadas*, la apropiación de discursos populares y el ignorar absolutamente los discursos considerados como arte son sin duda un juicio definitivo contra la alta cultura moderna, cuyo peso sobre la formación emocional, sobre la visión de mundo de los personajes, es nulo. Se trata de un reconocimiento implícito de lo prescindible que puede ser la alta cultura para buena parte del mundo ya desde la modernidad, donde los espacios del imaginario de los individuos pueden ser llenados sin problemas por discursos de los medios masivos. Los discursos canónicos se enfrentan a la ineludible circunstancia de tener que compartir con los medios masivos de comunicación los espacios ganados entre la población a partir de la invención de la imprenta. De hecho en la novela el único personaje que tiene lectura “serias” es un personaje circunstancial y extranjero, Cecil, el inglés que sostiene un breve romance con Mabel.

En los dos textos, pues, son los discursos de la cultura popular los que ocupan un lugar preponderante, por mucho, en el ser, el quehacer y el sentir de los personajes.

La entrada de estas formas textuales populares a los relatos es producto de lo que podríamos llamar intertextualidad posmoderna. Si se ha dicho con certeza que “intertextualidad” es un nombre nuevo para un fenómeno viejo, de nuestra parte hay que señalar que en novelas como las que nos ocupan se trata de un empleo particular de ese antiguo recurso: tanto su intensivo empleo como su papel de elemento decisivo en las historias son rasgos que le distinguen. En el caso de la novela peruana las radionovelas funcionan principalmente como un contrapunto absoluto del relato moderno de Marito, mientras que en la argentina los diversos intertextos

—desde el inicio con la nota en el periódico *Nuestra Vecindad* que es leída por Nené— funcionan como desencadenadores de los acontecimientos; influyen también, recordemos, en decisiones importantes de personajes como Mabel o la Raba.

Sin embargo, en esta apropiación de lo antiguo la intertextualidad no se produce siempre con textos específicos, es decir, no siempre hay una referencia que conduzca claramente a un solo texto previo, sino que muchas veces la intertextualidad se establece con grupos de obras que pueden ser literarias o no. Me permitiría llamar a esta forma *intertextualidad genérica*, y la definiría como la conexión de una obra con cierto grupo de obras que al compartir rasgos conforman una especie de macrotexto con fronteras menos precisas que las de un texto particular. Valdría hacer la precisión que por genérico no se entiende únicamente la noción de género literario (lírico, drama, narrativa, etc.), sino como un término que permite agrupar obras no sólo con base en ese eje, sino también como parte de una corriente o época.

Por otro lado hay que señalar que Manuel Puig es más claro y atrevido frente a las posibilidades y riqueza de recuperar los discursos populares para el trabajo literario; recordemos sobre todo que escribe ésta y su anterior novela inmediatamente después de la revuelta del Pop Art contra el esteticismo de las últimas vanguardias del modernismo que, como menciona Jameson, se habían adueñado de la escena artística. Mario Vargas Llosa, en cambio, escribe con mayor distancia temporal y, sobre todo, distancia crítica frente a la revuelta contra los cánones de las vanguardias modernas. Si bien se vale de los radioteatros, no deja nunca de expresar a través de Marito su crítica a esa cultura popular y la pone bajo la lupa de sus reflexiones de hombre de la modernidad; la recuperación en este caso es, pues, un homenaje a medias, un homenaje que se complementa con la crítica mordaz de sus vicios y baraturas.

Ahora bien, se ha dicho que en novelas como las que nos ocupan se da entrada a éstas y otras formas de discursos populares a la literatura canónica, pero es importante señalar que las novelas analizadas estrictamente no recorren los límites de la literatura o del arte hacia otros tipos de textos, pues esa inclusión de obras populares como tales en la llamada alta cultura sería posible sólo mediante procesos socio-culturales mucho más complejos, de los que una o dos novelas pueden ser sólo una pequeña parte. Sin embargo, lo cierto es que obras como las que trabajamos permiten voltear la mirada a esos cada vez más importantes márgenes de la cultura, considerarlas como parte fundamental de la formación del imaginario del grueso del público, además de fuente temática para algunas obras que, como éstas, son inscritas en el canon de la alta cultura.

En otro sentido, la intertextualidad permite a ambos autores mostrar un mundo fragmentado, un mundo construido sin visiones únicas o absolutas, sino a partir de varias miradas parciales que se contraponen en cuestiones tan diversas como el estilo de la escritura, en la función de los textos empleados al interior de la ficción, en su naturaleza, en la propia perspectiva de los acontecimientos.

Un aspecto fundamental en el que difieren ambos novelistas a partir de la fragmentación de sus obras es en el ordenamiento del relato: mientras Vargas Llosa construye un desarrollo progresivo y previsible a partir de la combinación de fragmentos de radioteatros con el relato autobiográfico de Mario, Puig presenta un texto imprevisible para el lector, con múltiples formas de desarrollarse, al grado de que, por lo menos estructuralmente, la dependencia y cohesión de cada una de las partes parece ser mínima. En *La tía Julia y el escribidor* una lectura atenta permitirá razonar rápidamente el juego de intercalar textos, en tanto que *Boquitas pintadas* apela ante todo a la parte intuitiva de los lectores para encontrar sentido a la heterogénea mezcla de textos. No obstante, hay que advertir que la construcción de

*Boquitas pintadas* no obedece a la forma azarosa que puede percibir en primera instancia cualquier mirada que se adentre en sus páginas; se trata de un minucioso trabajo racional del autor, un trabajo en el que abreva de su formación en la cultura popular para la selección de formas discursivas, pero que las elabora con detalle para lograr efectos como la sorpresa, la risa o la reflexión del lector. Esquemmatizando, podríamos decir que en la novela del peruano se privilegia un tránsito escritura-racional / lectura-racional, y en el caso de Puig es un recorrido escritura-racional / lectura intuitiva.

En cuanto a las afinidades culturales de los escritores valdría la pena hacer una distinción: si bien ambos exploran textos más allá de la literatura canónica, incluso más allá de la propia literatura y de la escritura misma, en esa búsqueda de modelos para la construcción de cada novela, en el caso de *La tía Julia y el escribidor* la exploración parte crear un efecto de distanciamiento del narrador-personaje con la cultura popular a través de la atribución de los radioteatros a Pedro Camacho. Como sucede con el ataque a los argentinos, Vargas Llosa descarga en su personaje boliviano aquello que no es plausible desde el punto de vista de la razón o de la alta cultura. Marito en cambio, a pesar de su enamoramiento de Julia, se mantiene distante de esas pasiones y le interesan los radioteatros sólo porque tienen un éxito del que él mismo se siente lejano con sus cuentos, y debido también al singular y prolífico trabajo de Camacho. Sin embargo podemos decir que tanto Marito como los textos del escribidor exploran distintas fronteras de la literatura: la frontera de lo culto y de lo popular en las historias del boliviano, y la frontera de la práctica y la teoría literaria en el texto del aspirante a cuentista, pues Marito ocupa buena parte de sus páginas a plantear sus proyectos para escribir cuentos, sus dudas y sus conclusiones de la labor artística del escritor.

Manuel Puig por su parte deja de lado la frontera teoría-práctica y se aboca a conseguir una recuperación intensiva de los discursos populares; no importa pensar o teorizar sobre en ello, lo importante es hacerlo con profusión, incluso haciendo lecturas a través de la narración de fenómenos que no son propiamente textos, sino espacios como la recámara de Mabel, la cual es, si se permite el término, *textualizada* mediante la descripción de narrador.

La parodia en ambas obras va más allá de sus características tradicionales, tanto en su forma como en el trato a lo parodiado. En Vargas Llosa, por ejemplo, es muy interesante la repetición abusiva de un cliché y su empleo como una forma de parodia diferida (en la descripción de los personajes de cincuenta años), haciendo necesario conectar ese rasgo de las diferentes historias de Camacho para distinguir plenamente el efecto paródico.

Como una forma de la intertextualidad posmoderna, en ambas novelas la parodia no se aboca a un texto en particular, sino que se trata de una parodia genérica, que puede conectar con múltiples textos de corrientes como el romanticismo, el naturalismo, o con los productos de la cultura popular como las revistas del corazón o los sumarios periodísticos.

En cuanto al trato a lo parodiado me parece que las posturas son diversas y contrapuestas, esto último especialmente en *La tía Julia...*, donde se rescata y da gran peso al popular género radiofónico en el relato, al tiempo que se exhiben con sentido crítico sus vicios. En *Boquitas pintadas* la parodia muestra más respeto e incluso admiración por la cultura popular, pues la elaboración de las copias se da de manera menos burlesca y además es fundamental en la construcción de los personajes y en su destino.



Además de lo anterior, ambos autores se colocan en polos opuestos respecto a una categoría fundamental del modernismo y sensiblemente cuestionada por la posmodernidad: la razón. El relato marco de *La tía Julia y el escribidor* es un texto extremadamente racional, incluso a pesar de que el personaje de Marito tenga un profundo enamoramiento por una mujer diez años mayor y que fue su tía política. Sus acciones son objeto de una constante reflexión, especialmente las que tienen que ver con su relación con el escribidor y con sus intentos por escribir cuentos; Marito es un narrador moderno en primera persona que mantiene el control absoluto de su relato (aún más que de su vida llena de peripecias). Aunque adquieren una importancia paralela en la novela, las disparatadas radionovelas de Camacho no son sino un accidente que tiene un esplendor y ocaso súbitos, que incluso deparan el castigo de la ruina y el descrédito para su autor en el desenlace, muchos años después. El triunfo de Mario como escritor reivindica, pues, el triunfo de la racionalidad moderna sobre la experimentación de sensibilidades desbordadas como la del boliviano.

De manera contraria, en *Boquitas pintadas* la racionalidad no tiene reivindicación, y esto es visto en varios momentos, en varios niveles; el intrincado y nutrido número de intertextos de que se vale para dar forma a cada una de las partes del relato requiere, decíamos, más habilidad que razón para seguirlo, más intuición que pensar metódicamente para entender la historia. Como se vio, la fragmentación que emplea Puig hace que el lector se convierta en un coleccionista de elementos para poder armar la historia, las pistas son mínimas y hay piezas inexistentes que debemos intuir sin tener la certeza de ellas. De hecho el final de la novela con los pedazos de las cartas de Juan Carlos, volando al tiempo que el fuego las consume, es un paralelismo de la permanencia de la fragmentación en la historia.

En otro nivel, elementos ordenadores de la cotidianeidad, o restauradores modernos de la vida, como la agenda de Juan Carlos o los tratamientos médicos, son utilizados de manera deficiente y desordenada; todos los intentos de cura que él ensaya tratando de seguir su elemental lógica son igual de infructuosos que los que emprenden los médicos y que él mismo sabotea dejándose llevar por sus deseos y su falta de recursos. La ciencia moderna es derrotada por la enfermedad decimonónica y romántica. Por último, recordemos las muchas veces que los personajes proceden “sin saber por qué”.

Pero como vimos, quizá es Nené, el personaje principal, quien responde de manera más frecuente con su visión irracional, puramente sentimental, de la vida; el amor fatalmente perdido la acompaña hasta el último momento y la lleva casi a perder a su familia. Sus aprendizajes de tangos, folletines y radionovelas no la dejarán nunca. En el extremo opuesto a Nené, a pesar de tener un profundo enamoramiento, el personaje de Marito actúa siempre dando pasos firmes hacia sus conquistas. Al joven aspirante a escritor tampoco lo abandonarán sus lecturas, los clásicos de la modernidad son el modelo no sólo de sus textos, sino también de su vida, la cual planea estratégicamente para lograr sus fines, sean estos conseguir un amor o convertirse en escritor.

No obstante, sería un grave error pensar que *Boquitas Pintadas* es una novela construida azarosamente. El truco en realidad es utilizar encubiertas estrategias racionales para aparentar el azar, para sorprender al lector; es una lectura que ante todo utiliza la simulación, la ambigüedad en varios sentidos, como ya se dice desde la contraportada, se trata también de aparentar un mundo rosa bajo el cual se urden oscuras venganzas. En cuanto al aparente azar y arbitrariedad, quizá el mejor y más trascendente caso para ejemplificar su truculencia está en el convertir el carteo Nené-Celina en ese gran paréntesis que permite al narrador abrir un vacío, la intriga

acerca de lo que la mamá de Juan Carlos contesta en sus cartas; la fragmentación de este diálogo epistolar no es algo fortuito o caprichoso, sino pensado estratégicamente para sorprender al lector con el grado de rencor que guarda Celia a Nené.

Lo mismo se puede decir de los radioteatros de Camacho: cada historia inconclusa prepara para la reaparición de la mezcolanza de personajes, profesiones y nombres que se dan a manera de aparente caos en los dos últimos radioteatros. Aunque en la historia del boliviano se trata de un evento originado en la confusión y el exceso de trabajo, la estrategia de Vargas Llosa es, como vimos, mostrarnos el caos mental que acerca a Camacho a la locura. De hecho se puede decir que en *La tía Julia y el escritor* estamos frente a dos textos de corte autobiográfico: uno en la tradición de la modernidad, el de Mario Vargas; y otro –que se como decíamos construye al considerar como un todo los radioteatros– plenamente posmoderno: la vida mental de Pedro Camacho, que no es mostrada directamente, sino fragmentada a través del opaco velo de su producción.

En un aspecto distinto, muy interesante resulta el empleo de los elementos de la tecnología en ambos textos; en ellos los medios de comunicación modernos funcionan, si no directamente contra la modernidad, la racionalidad y su ciencia (de la que son producto), cuando menos sí a favor de un triunfante sentimentalismo romántico y melodramático. Tanto al escritor (autor y productor), como a Julia, Nené o a la Raba (radioescuchas), su relación con los radioteatros les da una visión de mundo que los deja entre la ruina del boliviano y en lo que para los parámetros de la modernidad sería el estancamiento socioeconómico de las otras tres. Por supuesto que desde su perspectiva romántica construida con la influencia de la radio, las revistas del corazón y el cine, la Raba puede sentirse satisfecha en la vida por ser una ama de casa que prepara la boda de su hija con la mayor ilusión, y Nené sentirse

bien frente a la muerte que le permitirá de nuevo ser libre al llevarse su anillo de compromiso a la tumba. Desde nuestra lectura posmoderna, como la novela misma, podemos tener todas esas perspectivas y por supuesto no asegurar que hubo un desenlace feliz o infeliz, porque incluso para la propia Nené la muerte es la única posibilidad de reencuentro con Juan Carlos.

Recapitulando, ambas obras contienen posturas ambiguas en sus distintos niveles: en su estructura general, en los intertextos empleados, en el origen de éstos, en las aventuras, el destino y el discurso de los personajes, en el del propio narrador; en las ubicaciones espaciales de la diégesis, en la parodia de las convenciones de escritura, etc. Es por ello que los autores presentan múltiples y contrapuestas opiniones explícitas e implícitas respecto a discursos como los radioteatros, la música o los textos epistolares. Me parecería especialmente difícil sostener que cualquiera de las dos novelas tiene una postura unívoca frente a la modernidad o a la posmodernidad; paradójicamente esto las hace obras que sin duda caben como novelas posmodernas, pues no se plantean visiones del mundo absolutas, sino especialmente parciales y relativas, aunque como se dijo, la de Vargas Llosa en el final de la historia privilegia a la modernidad encarnada en el personaje de Mario. La modernidad, pues, está incluida también en ellas, porque el posmodernismo y la posmodernidad no excluyen sus posturas unívocas y racionales, sino que las incluyen en totalidades multívocas; sus autores no pueden dejar de ser considerados nativos de la modernidad, fueron testigos y parte del cambio de los tiempos hacia la posmodernidad. Pero los contemporáneos no tienen que mantener posturas iguales frente al mundo: la diferencia básica constatada en las obras analizadas sería que Vargas Llosa es un autor moderno escribiendo una novela posmoderna, y Manuel Puig un autor posmoderno al que no le incomoda lo que llamaríamos, después de años de debates, posmodernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres, Routledge, 2000, 238 pp.
- AMORÓS, Andrés. *Sociología de una novela rosa*. Madrid, Taurus, 1968, 75 pp.
- AMORÓS, Andrés. *Subliteraturas*. Ariel, Barcelona, 1974, 207 pp.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de las posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 2000, 194 pp.
- ARRIARÁN, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica de la modernidad desde América Latina*. México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1997, 243 pp.
- BAUDELAIRE, Charles. México, Aldus. 1995, 131 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 8ª ed., 2007, 193 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 19ª ed., 2007, 229 pp.
- BENGOECHEA Bartolomé, Mercedes. *Intertextuality/intertextualidad*. Alcalá de Henares, Esp., Universidad de Alcalá de Henares,. 1997, 210 pp.
- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus, 2000, 226 pp.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 16ª ed., 2006, 386 pp.
- BROOKER, M. Keith. *Vargas Llosa Among the Postmodernists*. Gainesville, Fl., University Press of Florida, 1994, 238 pp.

- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. EUA, Yale University Press/New Haven and London, 1995, 235 pp.
- CALVINO, Ítalo. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela, 4ª ed. 2001. 279 pp.
- CASTILLO Duarte, Daniel. *Los vertederos de la postmodernidad*. Ottawa, Dovehouse Canadá/Difusión Cultural UNAM, 2000, 290 pp.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (I)*. Madrid, Castalia, 2001, 613 pp.
- COLÁS, Santiago. *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*. EUA, Duke University Press, 1994, 226 pp.
- COLLIER, Simon; et. al. *¡Tango!: el baile, el canto, la historia*. Barcelona, Paidós, 1997, 207 pp.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Bogotá, Oveja negra, 1984, 493 pp.
- DRUKER, Peter. *Las nuevas realidades*. Barcelona, Sudamericana, 1999, 304 pp.
- DUMAS, Alejandro. *La dama de las camelias*. Buenos Aires, Losada, 2006, 225 pp.
- EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, Blackwell, 1996, 147 pp.
- EICHELBAUM, Edmundo. *Carlos Gardel*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1984, 313 pp.
- ELIZONDO, Salvador. *El grafógrafo*. México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 2000, 112 pp.
- FERRO, Roberto. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993, 17 pp.
- FLAUBERT, *La educación sentimental*. Madrid, Alianza, 1981.
- FOWLES, John. *La mujer del teniente francés*. Madrid, Anagrama, 1995, 446 pp.
- GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 2ª ed., 2001, 365 pp.
- GARCÍA Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. (Serie estudios filológicos, 269), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, 498 pp.

- GARCIA Ramos, Juan Manuel (coord.). *La semana de Autor sobre Manuel Puig*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, 95 pp.
- GENETTE, Gerard. *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001, 366 pp.
- GOETHE, J. Wolfgang von. *Werther*. Chile, Andrés Bello, 1996, 153 pp.
- GOMEZ-LARA, Rubén L. *Intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Miami, Ediciones Universal, 1996, 170 pp.
- GOMEZ-LARA, Rubén L. *Para una lectura de "El beso de la mujer araña"*. Carolina, University Microfilms Internacional/University of North Carolina, 1985, 174 pp.
- GRANADOS Garnica, Víctor Manuel. *La narratividad en El lugar sin límites. Análisis de la novela de José Donoso y la película de Arturo Ripstein* (tesis de Maestría). México, UNAM, 2004, 134 pp.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge, 1989, 195 pp.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Nueva York, Methuen, 1985, 143 pp.
- JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 1999, 256 pp.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 3ª ed., 2001, 340 pp.
- JESSEN, Patricia B. *La realidad novelística de Manuel Puig*. Madrid, Pliegos, 1990, 155 pp.
- JILL-LEVINE, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires, Seix Barral, 2002, 415 pp.
- KUNZ, Mario. *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*. Lausanne, Suiza, Hispánica Helvética, 1994, 215 pp.
- LACLOS, Choderlos de. *Las relaciones peligrosas*. Madrid, Orbis, 1997, 331 pp.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama, 2006, 135 pp.
- LYOTARD, Jean François. *La condición posmoderna; informe sobre el saber*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, 137 pp.
- MAGAÑA, Sergio. *Los motivos del lobo*. México, IMSS, 1968. 101 pp.

- MARTÍNEZ Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid, Cátedra, 2001, 215 pp.
- MILLER, Arthur. *La muerte de un viajante*. Buenos Aires, Losada, 1959, 201 pp.
- MINELLI, Alejandra. *Manuel Puig, por una sutil diferencia*. Buenos Aires, Ediciones Florida Blanca, 1995, 47 pp.
- MUSEO ROMÁNTICO. *Amor y muerte en el romanticismo. Fondos del Museo Romántico*. Barcelona, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, 367 pp.
- PAEZ, Roxana. *Manuel Puig del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Almagesto, 1995, 171 pp.
- PEREIRA, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, 1995, 107 pp.
- PICÓ, Josep (comp.). *Modernidad y posmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, 385 pp.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 536 pp.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir. *Narradores de nuestra América*. Tomo II. Buenos Aires, Alfadil, 1993, 70 pp.
- SARAMAGO, José. *El evangelio según Jesucristo*. México, Alfaguara, 1988, 514 pp.
- SPOTA, Luis. *La carcajada del gato*. México, Grijalbo, 1977, 406 pp.
- SONTAG, Susann. *AIDS and its Metaphors*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1988, 95 pp.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 391 pp.
- VARGAS Llosa, Mario. *El pez en el agua. Memorias*. México, Seix Barral, 1993, 541 pp.
- VARGAS Llosa, Mario. *La tentación de lo imposible*. México, Alfaguara, 2005, 223 pp.
- VATTIMO, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. Bogotá, Anthropos/Siglo del Hombre, 1994, 169 pp.
- WEY, Valquiria. *Cuento brasileño contemporáneo: Una antología*. México, SEP-UNAM, 1983, 182 pp.



WILLIAMS, Raymond L. *Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio*. México, Taurus/UNAM, 2001, 304 pp.

ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2ª ed. 1999, 175 pp.