Aura Cristina BUNORO
(Universidad de Bucarest)

La tía Julia y el escribidor, ¿simbiosis o contraste?

Abstract: (La tía Julia y el escribidor, *Symbiosis or Contrast?*) In *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa distinguishes between *highbrow culture* and *lowbrow culture*. To the first category belong authors as T.S. Eliot or James Joyce and to the second category Ernest Hemingway or Walt Whitman. The difference between these two categories is that the second one is accesible for all type of public. If we relate this idea with the statement expressed in *La tía Julia y el escribidor* regarding what low literature and high literature mean, we can easily notice a "breach" inside the novel: the chapters dedicated to the love history between Varguitas and Julia would be an example of high literature while the chapters dedicated to the production of Pedro Camacho would be related to low literature. But, at the same time, Vargas Llosa mamages to rebuilt the unity of the novel spreading in the even chapters details that refer to the history from the odd chapters.

Keywords: *breach, deconstruction, reconstruction, narrative voice*

Resumen: En *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa distingue entre *highbrow culture y lowbrow culture*. A la primera categoría pertenecen autores como T.S. Eliot o James Joyce y a la segunda Ernest Hemingway o Walt Whitman. La diferencia entre estas dos categorías es que la segunda es asequible para todo tipo de público. Si relacionamos esta idea con lo expresado en *La tía Julia y el escribidor* en cuanto a lo que significa literatura de consumo y literatura de calidad, podemos fácilmente entrever una "ruptura" dentro de la novela: los capítulos dedicados a la historia de amor entre Varguitas y Julia serían un ejemplo de literatura de calidad mientras que los capítulos dedicados a la producción de Pedro Camacho encontrarían su ubicación dentro de la literatura de consumo. Pero, al mismo tiempo, Vargas Llosa consigue rehacer la unidad de la novela salpicando los capítulos pares con detalles que nos remiten a la historia de los capítulos impares.

Palabras clave: *ruptura, deconstrucción, reconstrucción, voz narrativa*

A primera vista, *La tía Julia y el escribidor* es una novela en la que los capítulos impares siguen una historia y los pares otra. Tenemos, al mismo tiempo, deconstrucción (constraste) y reconstrucción (simbiosis) de una novela. La estrategia deconstructora supone el rompimiento de la estructura lineal de la novela, la "locura" que podemos hallar en los capítulos impares, la discontinuidad aparente entre los capítulos impares, la oposición entre high literature y low literature. Por otro lado, encontramos elementos que relacionan los capítulos pares entre sí y al mismo tiempo conexiones entre los capítulos impares y los pares, lo que nos lleva hacia un proceso de reconstrucción.

En cuanto al término de *deconstrucción,* como concepto, creado y utilizado en su sentido originario por el filósofo contemporáneo francés Jacques Derrida, este empezó su vida en los tardíos años `60, pero llegó a formar parte del vocabulario americano más

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

tarde. La "deconstrucción" ha venido a designar para muchos el contenido y el estilo del pensamiento de Derrida. Existe una serie de definiciones en cuanto al concepto de deconstrucción: "Se ha dicho que la deconstrucción es una crítica del sentido, un discurso él mismo sin sentido reservado para señalar el sinsentido de todo texto y para convertir la actividad crítica en un ejercicio de mera manipulación arbitraria de las significaciones" (Asensi 1990, 38). "La deconstrucción revisa y disuelve el canon; conduce a interpretaciones múltiples e insólitas" (Nicolás 1990, 327). Desde el punto de vista de Derrida, deconstruir significa "actuar en contextos convencionales desestabilizándolos, convirtiéndolos en algo perturbante" (Ferraris 1990, 339) y debemos entender la deconstrucción como una estrategia (Derrida 1989, 32).

En el campo literario, el término "deconstrucción" denota un tipo particular de práctica en leer y a través de este, un método de crítica y un modo de investigación analítica. Desde el punto de vista de Vargas Llosa, los deconstructivistas destruyen la confianza del público en la verdad, en el hecho de que existen verdades lógicas, éticas, culturales o políticas porque desde el punto de vista de estos no existe nada más allá del lenguaje, el lenguaje es el que construye el mundo que creemos que conocemos, mundo que no es más que una ficción producida por las palabras. Llosa ve como una pérdida de tiempo leer las ideas de Derrida según las cuales la literatura es una sucesión o un archipiélago de textos autónomos, impenetrables, sin ninguna conexión con la realidad exterior, por lo tanto, imposible de valorizar y de relacionar con el desarrollo de la sociedad y con el comportamiento individual. Y si es así, Llosa se pregunta ¿por qué deconstruirla? (Llosa 2016, 89). Pero sí que el autor utiliza la deconstrucción como estrategia y la aplica en varias de sus novelas, entre las cuales, La tía Julia y el escribidor, texto sometido al presente análisis.

La necesidad de identificar el posmodernismo y definirlo llevó a la aceptación colectiva del modernismo para que se pudiera justificar este menester de deconstruirlo: de aquí que una de las posiciones del posmodernismo es la *deconstructiva* y la otra es un posmodernismo *constructivo* (Connor 1999, 148). En el caso de Vargas Llosa podemos observar su interés en utilizar la *deconstrucción* de la obra para que se vuelva evidente la actividad creadora. Las aclaraciones en torno a este término clave son fundamentales puesto que en el presente trabajo el término *deconstrucción* se utilizará para denominar aquella técnica literaria, si así podría llamarse, que consiste en *desmontar* o mejor dicho *deconstruir* la estructura clásica de un libro. También se utilizará el mismo término para observar la multiplicación de la voz narrativa o mejor dicho la pluralidad de voces narrativas que significan de hecho la deconstrucción de la perspectiva clásica de voz narrativa.

Con Vargas Llosa nos alejamos del compromiso objetivo de la convención realista, con él la novela se dirige hacia el juego, hacia la disposición textual de reflejos especulares, la dispersión del yo y de los factores de la situación narrativa, la decepción de lo narrado. Pero aquí no se da un abandono de la realidad, sino un tratamiento distinto de ella. Hay, pues, traducción de la realidad en vez de simple (y aparente) traslación de la misma. "Se re-construye desde parámetros de ruptura técnico-literaria

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

sin perder el control sobre ella, sin renunciar a enmarcarla porque en él persiste ese valor ínsito (innato) de la realidad como referente literario" (Herráez 1997).

La tía Julia y el escribidor es una verdadera novela autobiográfica cuyos elementos novelados, personajes y acontecimientos imaginados solo completan y estructuran la intriga principal para darle más relieve e impacto. Los que se encuentran familiarizados con los aspectos más prominentes de la biografía de Mario Vargas Llosa reconocen de inmediato en sus novelas una serie de personajes y escenarios que el autor conoció de niño o ya en su vida adulta. En todas sus obras hay un límite imperceptible que separa a la experiencia personal del mundo de ficción, y en cada una de ellas el autor muestra la tendencia de contar su propia historia al mismo tiempo que nos cuenta una historia. Pero en *La tía Julia y el escribidor*, Mario Vargas Llosa se ha convertido, en mayor grado, en el actor de su propio relato.

El autor cuenta la historia de su propia juventud, de sus complejos cuando tías y tíos limeños seguían llamándole „Varguitas" o „Marito", cuando frecuentaba ya la Facultad de Derecho de la Universidad de San Marcos. La tía Julia, joven boliviana divorciada a los treinta y dos años, vive con Marito en la casa de sus abuelos en Lima, mientras sus padres residen en Estados Unidos. Ella lo trata primero con afecto y como a un hermano menor. Pero, poco a poco, Mario experimenta por su guapa tía, o más bien hermana de una tía suya, unos sentimientos amorosos. Julia no acepta tomar en serio al „joven mocoso". Pero su gusto del romanticismo le conduce a concederle citas clandestinas, teléfonos sentimentales y unas entrevistas románticas. Finalmente, advertidos por los parientes, los padres de Mario deciden regresar al Perú porque estaban escandalizados y querían poner fin al idilio. El joven, excitado, consigue persuadir a Julia para casarse con él y, después de muchos intentos fracasados y aplazamientos por culpa de complicaciones administrativas y legales, consiguen casarse por mano de un alcalde campesino pagado para olvidar la edad de Mario. Como se puede observar, la fantasía del autor está estimulada solo si tiene el apoyo de una experiencia personal concreta, con personajes y ámbitos reales y, a veces, incluso con nombres propios. La imaginación se alimenta retrospectivamente de hechos que le ocurrieron.

La segunda historia es la de Pedro Camacho. Mario trabaja como redactor en una pequeña emisora radiofónica privada, "Radio Panamericana" y así puede pagar los gastos de estudio y estancia en Lima. Su trabajo consiste en corregir o redactar boletines de información y seriales de radioteatro comprados al extranjero. Su colaborador semianalfabeto se entera de la existencia de un extraordinario "escriba" boliviano y le cuenta al director sobre el talento increíble de este cuentista que cautiva a todos los oyentes de su país. Pedro Camacho, el famoso radiofonista, "contratado para aumentar rápidamente la audiencia de los programas radiofónicos" (Jansen 1977, 238), empieza a despertar el interés general de la gente. La información generalizada es que todo e1 mundo en Lima sigue las aventuras de los folletines, que se presentan a lo largo del día de hora en hora. Los oyentes conocen los personajes de las series y esperan el programa de la mañana siguiente para enterarse de cómo van a seguir las aventuras. Mario, que

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

siempre ha soñado con un destino de novelista, quiere acercarse a Pedro Camacho "para descubrir su técnica literaria" (Jansen 1977, 238). Es el principio de la problemática de qué es literatura de calidad y qué es literatura de consumo, problemática que de hecho es la base de la ruptura de la línea de novela clásica.

Los capítulos pares nos cuentan aventuras dignas de radioteatro y los capítulos impares son dedicados a los amores de Mario y Julia, rasgo deconstructivo que fragmenta la estructura del libro. El autor utiliza la técnica de la polifonía estructural, se trata de la bimembración de la novela o de la disgregación del hilo narrativo en dos dirrecciones paralelas. Vargas Llosa sintetiza la sucesión de tendencias deconstructoras y reconstructoras; expone el mecanismo a través del que se generan las grandes obsesiones colectivas, las psicosis de masas que tienen su origen en mecanismos psicológicos individuales. El contacto con un número infinito de personajes nos muestra la ampliación de la propia vida a través de vidas ajenas; la deconstrucción tiene en esta novela valor investigativo y autoinvestigativo, el autor intenta conocerse a sí mismo investigando los mecanismos generativos que nacen en un pasado global.

Al principio tenemos la impresión de leer dos novelas distintas, con personajes y acciones distintas. Así, por ejemplo, el capítulo IV dibuja el encuentro del negro loco, desnudo y mudo con el sargento Lituma en un cobertizo del Puerto de Callao. En capítulo VI nos habla de la incestuosa Sarita, que no alcanzó a casarse con Gumercindo Tello, después de haberlo denunciado por violación. El capítulo VIII nos revela la vocación "raticida" de Federico Telléz Unzátegui, quien por haber dejado comer viva a su hermanita por las ratas, acaba por fundar la "S. A. Antirroedores". El capítulo X nos revela cómo el propagandista médico, Lucho Abril Marroquín, después de un terrible accidente de coche en Pisco, sufre de alteración mental y cómo será curado por la misteriosa doctora Luisa Acémila. Pero el protagonista de este cuento encuentra a Federico Unzátegui, del capítulo VIII.

A partir de este momento, las relaciones de un capítulo con otro se harán más frecuentes. Ezequiel Delfín, que acaba por matar al dueño de la Misión Colonial, violando a su vieja esposa sin preocuparse de la hija, se revelará ser Lucho Abril Marroquín, del capítulo X. En el capítulo XIV, el Rdo. P. Seferino Huanca Leyva, tiene un hijo natural con la negrita Teresa y este hijo se encuentra en las barriadas de Lima con la latifundista Mayte Unzátegui (citada en el capítulo VIII), con Alberto de Quinteros (del capítulo II), que se revela ahora como homosexual, con el ex sargento Jaime Concha (quien podría ser el sargento Lituma del capítulo IV), con el pastor evangelista Sebastián Bergua (citado en el capítulo XII).

Para librarse de todos estos personajes, el autor inventa a Joaquín Hinostroza Bellmont, hijo retardado de una rica y buena familia, quién después de fracasar en todos los estudios, consigue arruinar a sus padres y llegar a ser árbitro futbolístico internacional. En el gran estadio de Lima, donde arbitra un partido entre Bolivia y Perú, veremos aparecer al famoso negro loco del capítulo IV. El sargento Concha lo descubre y lo mata. La muchedumbre pretende defender al negro y, para evitar alborotos, la policía lanza granadas fumígeras, provocando huidas locas de los espectadores. Las

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

puertas metálicas cerradas dan lugar a una carnicería horrible donde perecerán el árbitro y su amada Sarita, en un desenlace dantesco.

En el capítulo XVIII el autor produce un amplio desfile de personajes nuevos que utilizan apellidos de personajes anteriores. Es el colmo de la confusión folletinesca. Para acabar con héroes invisibles, el autor los mata en un terrible terremoto.c

La deconstrucción de la estructura de la novela se nota sobre todo en el hecho de que los capítulos pares sirven para "ilustrar un tipo de fantasía deshilvanada parecida a la del redactor genial Pedro Camacho" (Jansen 1977, 239), exagerada hasta los extremos mientras que los capítulos impares relatan "en una tonalidad inicialmente romántica y después humorística" (Jansen 1977, 239) la relación sentimental de Mario y Julia. Sin embargo, estos acontecimientos se mezclan con alusiones a las actuaciones de Pedro Camacho. Por ejemplo, en el capítulo V, el autor comenta el impacto del radioteatro en el público limeño (un impacto que configura el imaginario de la gente, sus aspiraciones y predetermina sus experiencias eróticas):

> 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. Recogí otros, los días siguientes, en las casas de la familia. Caía donde la tía Laura y ella, apenas me veía en el umbral de la sala, me ordenaba silencio con un dedo en los labios, mientras permanecía inclinada hacia el aparato de radio como para poder no solo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista boliviano. Aparecía donde la tía Gaby y las encontraba a ella y a la tía Hortensia deshaciendo un ovillo con dedos absortos, mientras seguían un diálogo lleno de esdrújulas y gerundios de Luciano Pando y Josefina Sánchez. Y en mi propia casa, mis abuelos, que siempre habían tenido «afición a las novelitas», como decía la abuela Carmen, ahora habían contraído una auténtica pasión radioteatral. (Llosa 2001, 142-143).

La prensa designará a Pedro Camacho como "experimentado libretista de imaginación tropical y palabra romántica, intrépido director sinfónico de radioteatros y versátil actor él mismo de acaramelada voz" (Llosa 2001, 145). El autor no deja de ridiculizarlo al hacerle declarar que "la grabación de un episodio es una misa" (Llosa 2001, 154). También revela el novelista su conocimiento práctico de la vida radiofónica y todos los oficios que colaboran en el espectáculo, como los "artistas" que imitan todos los ruidos y todas las acciones.

En el capítulo VII, Genaro hijo, subdirector de Radio Panamérica, se queja de los ataques de Pedro Camacho contra los argentinos, después de haber recibido una carta por parte del embajador de esta República en la que este protestaba. Este hecho no afectó a Camacho que seguía imperturbable, produciendo hasta diez series de radioteatros al día, de veintitrés minutos cada una, lo que le exigía más o menos quince horas de trabajo diario.

En el capítulo IX aparece la primera crisis de celos entre Mario y Julia. Ella pretende todavía rechazar "al joven mocoso de dieciocho años que no puede casarse

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

con una divorciada de treinta y dos" (Llosa 2001, 244). En cuanto a esta, Pedro Camacho tiene argumentos categóricos: "la mujer y el arte son excluyentes" (Llosa 2001, 243).

El capítulo XI ataca directamente al héroe de las cocineras y de los conserjes: "¿qué medio social, relaciones, casualidades, habrán producido esa vocación literaria? Parodia de escritor: era poco más que un analfabeto" (Llosa 2001, 295). A partir de este momento, Pedro Camacho empieza a trasladar sus personajes de un radioteatro a otro; además, dos argentinos ultrajados lo atacarán en la calle por sus ataques verbales e inmerecidos.

El capítulo XIII nos muestra cómo la familia de Mario, después de haberse enterado de todo, decide regresar desde EE. UU. para poner las cosas en orden.

Mario se da cuenta de que debe casarse para poder contrarrestar la ira de su padre y empieza a buscar variantes y papeles oficiales para llevar a cabo dicha decisión en el capítulo XV.

El capítulo XVII, "tratando en forma de épica y burlesca la búsqueda de un alcalde poco formalista" (Jansen 1977 241), nos lleva de un pueblo andino a otro, de Chincha a Tambo de Moro y finalmente a Grocio Prado, donde después de mucha aventura y decepciones, los novios consiguen casarse legalmente en la fecha de nacimiento de Mario, pagando por un leve fraude.

El capítulo XIX nos ofrece un final muy romántico. Mario se esforzó en encontrar varios trabajos y demostrarle a su padre que era capaz de llevar a cabo sus estudios, su trabajo y, además, cuidar a su esposa y, de esta manera poder disfrutar de su matrimonio al lado de Julia y no a distancia. Su padre lo perdona, la tía Julia regresa de Chile con toda urgencia, pero el pobre Camacho será ingresado en un manicomio.

En el último capítulo nos enteramos de que Varguitas cumple todos sus sueños: llega a vivir en una buhardilla parisiana, obtiene un diploma universitario y llega a ser escritor, ideales en los que todos sus parientes y amigos no habían creído. Pero el matrimonio con la tía Julia no resiste.

El autor sabe tejer admirablemente esas "intrigas múltiples y combinar episodios románticos con capítulos folletinescos" (Jansen 1977, 241). Y aunque la primera impresión es la de fragmentación de la estructura del libro, hay, sin embargo, elementos que conservan una dominante clásica de los modos estructurantes. La deconstrucción de la estructura del libro es impactante sobre todo al pasar de un capítulo par a un capítulo impar.

En cuanto a la creación artística, hallamos el contraste entre high literature (literatura de calidad) versus low literature (literatura de consumo). El único modelo de escritor para Varguitas es Pedro Camacho, máximo representante de las radionovelas (los capítulos pares) que están destinadas a un público con pocas expectativas literarias. Pero, por otro lado, el mismo Pedro Camacho, es el escritor ideal por la cantidad de producción escrita, por su alta capacidad de trabajar y escribir.

> En el colectivo a Miraflores, iba pensando en la vida de Pedro Camacho. ¿Qué medio social, qué encadenamiento de personas, relaciones, problemas, casualidades, hechos,

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

> 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 como adorno o pretexto iban a ser más escritores que Pedro Camacho, quien *sólo* vivía para escribir? ¿Por qué 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. Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándose a la literatura en cuerpo y alma. No quería de ningún modo ser un escritor a medias y a poquitos, sino uno de verdad, como ¿quién? Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelista boliviano: por eso me fascinaba tanto. (Llosa 2001, 295-296).

La tía Julia y el escribidor es una novela estructurada en dos planes diferentes, por dos narradores distintos, "los dos planos diferenciándose también por la forma" (Ynduráin 1981): uno relata sus experiencias de vida en primera persona, el joven narrador Varguitas y el otro presenta una serie de historias en tercera persona, que a primera vista tienen poca o ninguna relación con la narración de Varguitas, Pedro Camacho narrador, autor de las radionovelas. Esta diferenciación de las voces narrativas es la forma concreta que toma la deconstrucción de la voz narrativa, y al mismo tiempo la causa de la deconstrucción de la estructura del libro.

El narrador de todos los capítulos es Vargas Llosa, y, sin embargo, podríamos diferenciar (en la diferenciación ya establecida entre los dos narradores del libro) entre el yo-narrador (Mario Vargas Llosa) y el yo-experimentador (Varguitas). Entre el capítulo final y el precedente hay un hiato de ocho años durante el cual el escritor en potencia se ha convertido en una realidad. Evidentes para demostrar lo enunciado anteriormente son el final del capítulo XIX y el comienzo del capítulo XX:

> -Vaya, Varguitas –se reía ella, mientras se desvestía a la carrera-. Te estás haciendo un hombrecito. Ahora, para que todo sea perfecto y se te quite esa cara de bebé, prométeme que te dejarás crecer el bigote.
>
> El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años. En ese tiempo, gracias a mi obstinación y a su ayuda y entusiasmo, combinados con una dosis de buena suerte, otros pronósticos (sueños, apetitos) se hicieron realidad. Habíamos llegado a vivir en la famosa buhardilla de París y yo, mal que mal, me había hecho un escritor y publicado algunos libros. (Llosa 2001, 538-539).

Otra diferenciación se podría establecer entre Pedro Camacho-autor, el que aparece mencionado por Varguitas en los capítulos impares y Pedro Camacho-narrador

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

(el escribidor de los capítulos pares). La diferencia entre ellos equivale a la de autor y narrador. *La tía Julia y el escribidor* es una obra de referencias entrecruzadas entre los dos ejes narrativos principales. Nunca leemos en forma recta de la primera a la última página. A través de la novela se dispersan una serie de señales que captan nuestra atención hacia un nombre hecho o situación específica que puede haber sido mencionada con anterioridad en el libro o que puede reaparecer más adelante de manera completamente alterada. Vargas Llosa autor y persona se ve a través de los ojos de sus amigos bastante parecido al Varguitas que escribe y rompe, que ve en Pedro Camacho un escritor, pero al mismo tiempo una parodia de este. Es decir, deconstruye y construye constantemente.

> Aprendió a saber y a tachar, a escribir y a borrar; como si fuera un estudiante perenne, escribe y corrige como si fuera de día un alumno y de noche su propio profesor. Con una seriedad que sólo se dan los intelectuales esforzados, ha estudiado sus posiciones ante la vida, ante la política y ante la literatura, con el espíritu crítico que le ha llevado a soliviantarse en algún momento ante sus propias ideas, para llevarse a sí mismo la contraria. No juzga sin haberse juzgado, no critica sin haberse criticado. (Cruz 2007, 41).

Con Vargas Llosa nos alejamos del compromiso objetivo de la convención realista, con él la novela se dirige hacia el juego, hacia un tratamiento diferente de la realidad, una realidad que se re-construye desde parámetros de ruptura técnico-literaria sin perder el control porque la realidad tiene valor de referencia literaria.

Referencias bibliográficas

Asensi, Manuel. 1990. *Crítica límite/El límite de la crítica* en Teoría literaria y deconstrucción. Madrid: Arco Libros S.A.

Connor, Steven. 1999. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Bucureşti: Editura Meridiane.

Cruz, Juan. 2007. *Mario y la gente* en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 684, pp. 41-46.

Derrida, Jacques. 1989. *Escritura y diferencia.* Barcelona: Anthropos.

Ferraris, Maurizio. 1990. *Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu* en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros S.A.

Herráez, Miguel. 1997. La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del Boom Latinoamericano. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios.*
URL: http://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/herraez2.htm

Jansen, André. 1977. *La tía Julia y el escribidor, nuevo rumbo de la novelística de Mario Vargas Llosa* en *Anales De Literatura Hispanoamericana*, núm. 6, pp 237-245.

Nicolás, César. 1990. *Entre la deconstrucción* en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros S.A.

Vargas Llosa, Mario. 2016. *Civilizația spectacolului*. În românește de Marin Mihălaicu Hondrari. București: Humanitas.

Vargas Llosa, Mario. 2001. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Suma de Letras S.L.

Williams, Raymond L. 1979. *La tía Julia y el escribidor: Escritores y lectores*, en Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, pp. 197-209,
URL:https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6866/197913P197.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

Ynduráin, Domingo. 1981. *Vargas Llosa y el escribidor* en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 370, pp. 150-172.
URL:http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vargas-llosa-y-el-escribidor/html/a66ca1ad-936b-4196-a407-f1183d5d585e_4.html#I_0_.

BDD-A31454 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)