

**LA BIOGRAFÍA INVENTADA:
VERDAD Y FICCIÓN EN LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR**

**THE INVENTED BIOGRAPHY:
TRUTH AND FICTION IN LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR**

*Francisco Martínez Hoyos**
Universidad de Barcelona, España

Recibido: 7 de octubre de 2015

Aceptado: 5 de noviembre de 2015

RESUMEN

En *La Tía Julia y el escribidor*, Mario Vargas Llosa parte de un aspecto de su biografía –su matrimonio con Julia Urquidí– para trazar una novela de iniciación en la que realidad y fantasía se funden. En este artículo estudiaremos esta mezcla a partir de la teoría del autor sobre el hecho narrativo, concebido como una deformación del acontecimiento vivido a partir de sucesivos velos, pero también en función de su experiencia vital; siempre desde el convencimiento de que la vida del escritor puede aportarnos claves para su interpretación.

Palabras clave: Autobiografía, ficción, Tía Julia, Vargas Llosa.

La presente contribución responde a una propuesta del autor, la misma que fue aceptada por estimarla de interés para la lectura de Cultura.

ABSTRACT

In *La Tía Julia y el escribidor*, Mario Vargas Llosa departs from one aspect of his biography –his marriage to Julia Urquidi– to plot a novel of initiation where reality and fantasy merge. In this article, we will look into this mixture starting from the theory of the author regarding the narrative fact, conceived as a deformation of the event lived, starting from successive veils, but also on the basis of his life experience; always from the conviction that the life of the writer can give us clues for its interpretation.

Keywords: Autobiography, fiction, Tia Julia, Vargas Llosa

«Sea o no cierto, es una historia formidable»

MVLL, *Travesuras de la niña mala*

Aunque supone un hito en la narrativa de Vargas Llosa, *La Tía Julia y el escribidor* acostumbra a aparecer ante los ojos de la crítica como un título menor, por contraste con *La ciudad y los perros* o *Conversación en la catedral*. Como si una novela, para ser una obra maestra, tuviera que tener más de 500 páginas y carecer de sentido del humor. Sin embargo, en oposición a los que la menosprecian por ser, supuestamente, un simple melodrama ligero, aquí consideraremos *La Tía Julia* un audaz experimento el que la realidad y la ficción se mezclan con tanta sabiduría que acaban creando un mundo propio, un mundo que, de alguna forma, acaba siendo más verdadero que los acontecimientos originales en los que se inspira el escritor. Hasta el punto de que nadie, o casi nadie, se pregunta por quién fue su primera esposa, Julia Urquidi, cuya sustancia de ser histórico parece desvanecerse ante el seductor personaje que lleva su nombre en la narración.

Mario Vargas Llosa apostó fuerte al convertir un episodio de su propia vida, el noviazgo con una mujer prohibida, en razón de su edad y de su parentesco, en una fábula acerca del proceso de maduración de un adolescente, que se afirma a sí mismo en oposición a un mundo mediocre y conformista. Al situarse a sí mismo como protagonista, Vargas Llosa

proporciona al lector la poderosa sensación de que la novela es, en realidad, autobiografía, un pedazo de realidad. Cuando así lo sentimos, hemos acabado de caer en la trampa que nos tiende el autor, al olvidar que su presencia no es sino un artificio para dar verosimilitud a una historia inventada. Cocinada a partir de la realidad, cierto, pero con unos ingredientes distribuidos con la suprema libertad de un dios que se complace en crear un universo propio sin ninguna atadura. Sin ataduras... hasta cierto punto. Porque, si Dios interviene en la naturaleza con respeto hacia las leyes naturales, el escritor, a su imagen y semejanza, respeta la lógica de sus criaturas.

Adentrarnos en el mundo de *La Tía Julia* exigirá, por tanto, partir en primer lugar de la idea de ficción que tiene Mario Vargas Llosa, una idea que ha desarrollado en sus novelas pero también, y de forma muy recurrente, en sus ensayos teóricos. En segundo lugar, nos preguntaremos acerca de la materia prima de su narración, su relación con la auténtica Julia Urquidi. Coincidimos con el autor en que el valor de una obra literaria no viene determinado por su semejanza con lo existente, pero, desde una visión de historiador, que no de crítico literario, hay un aspecto insoslayable: el nobel peruano nunca crea de la nada, siempre lo hace a partir de la realidad. Por tanto, necesitamos conocer esa realidad para comprender cabalmente el proceso de creación y nuestro objeto de estudio en sí mismo. Sin referencias más allá de la propia obra, se nos escaparían elementos sustanciales de la misma. No compartimos, es evidente, el punto de vista de la denominada «Nueva Crítica», acerca de la irrelevancia de la vida del escritor para el análisis de sus textos.

La literatura, escuela de rebeldía

Desde muy joven, Mario Vargas Llosa pudo comprobar que la línea que separaba la realidad de la ficción era más delgada de lo que parecía a primera vista. En el diario limeño *La Crónica*, donde entró como reportero a los quince años, colegas experimentados le enseñaron que los hechos no debían ser obstáculo para crear una buena historia. El mítico Luís Becerra, jefe de la sección de policiales y famoso por su vida bohemia y prostibularia, que el propio Mario compartió entusiasmado, no tenía empacho en inventar lo que hiciera falta cada vez que un suceso, por sí mismo, no alcanzaba las

condiciones necesarias para convertirse en un «buen caso». Aunque un asesinato no presentara mayor misterio, él se ocupaba de añadir aspectos escabrosos con los que enganchar a los lectores, a poder ser durante dos o más días (Gargurevich, 2005). Sin duda, su influencia marcará al futuro escritor por la manera flexible de manipular los elementos objetivos en aras de una creación capaz de mantener el interés.

Inventar supone adentrarse en un continente, el de la fantasía, donde, a diferencia de la mediocridad cotidiana, todo es posible. Ya no estamos sometidos a los imperativos de la realidad, con sus pesadas, con sus insoportables servidumbres. Rompemos de esta forma los límites que nos encadenan. La fascinación por los seres que se atreven a eso constituye, a decir de Vargas Llosa, una constante de la cultura occidental. Tiene razón, evidentemente. ¿Quién no recuerda el mito de Prometeo, capaz de desafiar a los mismos dioses? El caso es que, por razones que tal vez los antropólogos sepan explicar, tenemos sed de lo inalcanzable. De absoluto. Y un modo de llegar hasta ello nos lo aporta la ficción, con esos mundos más hermosos en los que el heroísmo, la pasión y la belleza son posibles. Están a nuestro alcance sin el precio, con frecuencia oneroso, que nos impondría la realidad tal como la conocemos. Por tanto, vivimos el peligro sin auténticos riesgos, valga la paradoja. Sentimos la emoción que hace que la vida merezca ser vivida, frente al aburrimiento y la imbecilidad de nuestras trilladas seguridades.

Es posible, en esta concepción del hecho literario, detectar la influencia de Albert Camus, el autor que en los setenta sustituye a Sartre como punto de referencia vargallosiano. El peruano también apuesta por una literatura que se justifica a sí misma, por su belleza formal, frente a los que defendían, como Sartre, la primacía del compromiso político.

Ambos coinciden, por otra parte, en su forma de entender la invención. Así, Camus nos pone como ejemplo a Sade para mostrar como la creación puede ser un sucedáneo de la vida, en un tono que nos recuerda al que utilizará Vargas Llosa. No en vano, hacia el final de su vida, el marqués se dedicaba representar sus obras teatrales en el manicomio de Charenton, donde estaba recluido. Porque así, según Camus, se daba «la satisfacción que el orden del mundo no le daba». Frente a una realidad triste,

desesperante, de privación de libertad, la ficción se erige en un reino de libertad donde desaparecen los límites que encadenan nuestros deseos. Aunque, para el autor de *La peste*, también es cierto que la invención no deja de ser una compensación irrisoria de la auténtica vida (Camus, 1978, p. 47).

La literatura, por tanto, nos ayuda a seguir adelante. Porque nos proporciona un mundo imaginario en el que nos cobijamos de la desgracia. Porque capta al ser humano en toda su complejidad, con sus circunstancias concretas pero también con sus aspiraciones y anhelos. Porque constituye un gesto de rebeldía que nos hace imaginar otras vidas posibles. El propio Vargas Llosa ha relatado los momentos más dramáticos de su niñez, cuando reencontró a un padre que creía muerto y conoció, de golpe, la soledad y el autoritarismo. Por suerte, en medio de ese infierno cotidiano, la ficción suponía un oasis de libertad:

La literatura dejó de ser un juego. Se volvió una manera de resistir la adversidad, de protestar, de rebelarme, de escapar a lo intolerable, mi razón de vivir. Desde entonces y hasta hora, en todas las circunstancias en que me he sentido abatido y golpeado, a orillas de la desesperación, entregarme en cuerpo y alma a mi trabajo de fabulador ha sido la luz que señala la salida del túnel, la tabla de salvación que lleva al naufragado a la playa. (Vargas Llosa, 2010, p. 32)

Hay en estas palabras algo místico. Si el creyente, frente a la adversidad, confía en Dios y busca que lo sostenga, Vargas Llosa hace lo propio con la literatura. De hecho, su propio estilo de ser escritor, con esa disciplina de trabajo estricta heredada de Flaubert, posee un punto sacerdotal. Y aunque él, personalmente, no es un hombre religioso, no parece descabellado afirmar que vive su dedicación a las letras como una especie de sacramento. Él mismo ha confesado que, en su caso, «la cultura ha reemplazado perfectamente la fuerza vital que da la creencia en Dios» (Ayén, 2012, p. 28).

Autores como Alejandro Dumas o Julio Verne le enseñaron que existía un país, Francia, donde la vida era más alegre y bella que en su pobre Perú. Sus páginas, además de entretenerle, marcaron un antes y un después en su vida como todo gran acontecimiento. Con una huella tan indeleble que,

muchos años después, aún rememora con emoción la intensidad con la que disfrutaba las aventuras de los tres mosqueteros.

La saga de D'Artagnan, que comienza con el joven gascón llegando a París como un desamparado provinciano y termina muchos años después, en el sitio de La Rochelle, cuando muere, sin recibir el bastón de mariscal que el rey le envía con un postillón, es una de las cosas más importantes que me han ocurrido en la vida. Pocas ficciones he vivido con una identificación mayor, transustanciándome más con los personajes y ambientes, gozando y sufriendo tanto con lo que ocurría en la historia. (Vargas Llosa, 1993, p. 116)

No será la única vez que viva una novela con una pasión tan desaforada, dicho sea sin la menor carga crítica. Lo mismo le sucede con *Los miserables*, de Víctor Hugo. ¿Qué tiene esta novela para que le ayude a soportar la «rutina atontadora» de la academia militar Leoncio Prado? En contraste con unas clases y una instrucción nada estimulantes, sus páginas ofrecen pasiones extremadas. Mientras la vida real, para el común de los mortales, acostumbra a ser plana, la obra de Hugo aporta el carrusel de emociones de los gestos heroicos, de las maldades inauditas. Aquí no hay lugar para el punto medio, para la mediocridad, para el gris. Era por eso que el entonces cadete, cuando podía escaparse de sus obligaciones, se refugiaba en ese universo magnífico de donde extraía las energías que necesitaba para soportar la infelicidad. «Yo sé que aquel invierno del año 50, con uniforme, garúa y neblina, en lo alto del acantilado de la Perla, gracias a *Los miserables* la vida fue para mí mucho menos miserable» (Vargas Llosa, 2004, p. 25).

Desde su punto de vista, los protagonistas del relato, Valjean, Javert, Gavroche o Enjolras, no son meras criaturas imaginarias sino seres junto a los que el lector vibra, sufre, se desespera o sueña. De esta forma, la novela vendría a desmentir rotundamente lo que se firma en el Evangelio de San Juan: «Por la verdad seréis libres». Para Vargas Llosa, sucedería justo lo contrario. La mentira, entendida, paradójicamente, como una verdad más auténtica que la verdad misma, es lo realmente emancipador. Por eso mismo, las dictaduras se inquietan ante las obras literarias, ya que las criaturas de la imaginación ponen en cuestión lo existente.

La misma concepción de la ficción como consuelo la encontramos en la historia de Lituma, el cabo de la guardia civil que se halla perdido en un peligroso rincón de los Andes junto a su adjunto, Tomasito. En un entorno hostil, a merced de los terroristas de Sendero Luminoso, el protagonista logra evadirse de la realidad gracias a las historias sobre sus turbulentos amoríos que le cuenta Tomasito, equivalente mestizo de la legendaria Sherezade, en un homenaje paródico a *Las mil y una noches*, un clásico imprescindible dentro del canon vargallosiano. El paralelismo se hace explícito cuando Lituma, falto de sueño como el Sultán de los cuentos islámicos, ruega a su compañero que le entretenga con sus relatos: «Anda, date gusto, cuéntame tus dichas y tus desdichas, Tomasito –lo animó Lituma–. Tienes suerte, últimamente, por las malditas desapariciones, ando desvelado» (Vargas Llosa, 1993 bis, p. 215).

El adjunto, a su vez, insiste en rememorar una y otra vez su amor perdido porque es la única forma de aferrarse a él y derrotar, aunque sea simbólicamente, a una vida que le ha jugado tantas malas pasadas.

Convertir la fabulación en un refugio, en tanto realidad paralela e instancia de humanización, supone partir, quizá, de una dimensión estoica. Frente al desorden del mundo y la realidad incomprensible, la sabiduría estriba en buscar el consuelo de los libros. Como antídoto contra la desesperación a la que nos aboca, inexorablemente, la confrontación con la vida. En *El susurro de la mujer ballena*, una de las novelas de Alonso Cueto, también peruano y, por cierto, amigo de Vargas Llosa, la protagonista, Rebeca, encuentra en la ficción no solo compañía, también un motivo para seguir viva:

Cuando una está muy sola, siempre le quedan los libros. Es como si alguien estuviera allí contigo, o sea alguien que te cuenta una historia, ¿no?

Y yo he leído mucho a Hemingway. Lo mejor son los cuentos pero *Fiesta* también es linda. Y *El viejo y el mar*, por supuesto. Sus personajes nunca pierden la esperanza, ¿no? No saben otra cosa más que tener esperanza. (Cueto, 2007, p. 140)

Pensemos en otro personaje de la misma obra, un anciano que intenta sobrellevar sus problemas sin aspavientos, con la máxima dignidad posible, pero consciente de que su vida ha sido un fracaso. Se ha vuelto un adicto a los culebrones, porque precisamente así consigue escapar a sus demonios ni que sea por unas horas. «Pienso en demasiadas cosas, y por eso veo las novelas», le dice a su hija. Más o menos, la misma motivación que tienen los personajes vargallosianos de *La Tía Julia y el escribidor* para pegarse a la radio con las historias de Pedro Camacho, unos dramones que los «distráían y hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real».

Como ya vio Albert Camus, la rebeldía supone reafirmar el propio yo con la negativa a aceptar lo inaceptable: «un hombre rebelde es un hombre que dice no». De la misma manera, el novelista, según Vargas Llosa, se alza frente a una realidad mediocre oponiéndole las alternativas de su fabulación. Porque así es la naturaleza humana, necesitada de inventar historias para sobrellevar una existencia que de otro modo sería difícilmente soportable. Así, la ficción, deviene un instrumento en la permanente lucha contra el fracaso y la muerte, de forma que el ser humano «adquiere cierta ilusión de permanencia y de desagravio» (Vargas Llosa, 1981).

El propio escritor peruano, en sus *Cartas a un joven novelista*, manifiesta que aquí se encuentra el origen de la disposición del ser humano a inventar historias. ¿Para qué íbamos a abandonarnos a la fantasía si lo real fuera perfecto, si lo real colmara nuestras aspiraciones? Así, al crear una vida distinta a la que conocemos, la literatura expresa un rechazo a la realidad real, valga la redundancia. De esta forma, la realidad ficticia, por extraño que parezca, adquiere una consistencia que trasciende lo imaginario.

La literatura, tal como aquí la discutimos, adquiere un sentido profundamente unamuniano, al devenir un bálsamo contra lo que de otra manera nos aplastaría. En *San Manuel Bueno, mártir*, Miguel de Unamuno explica la paradójica situación de un sacerdote modélico, al que todos estiman por su continua dedicación al prójimo. Sin que nadie acierte a vislumbrar, salvo la narradora y su hermano, el secreto aterrador que esconde. No cree. Defiende públicamente una fe para los demás que él, íntimamente, ha dejado ya de aceptar como verdadera. ¿Hipocresía, tal vez? Nada de eso: altruismo. Está profundamente convencido de que las falacias

de la religión proporcionan a sus feligreses una seguridad imprescindible para afrontar la vida. Quiere preservarlos a toda costa de una verdad que es, por definición, «algo terrible, algo intolerable, algo mortal». Ante el hecho aterrador de nacer para morir, la Iglesia aporta una convicción valiosa, no por auténtica sino por funcional, al permitir la felicidad de unos seres humanos que de otra forma se verían sumidos en la agonía. De hecho, cualquier cosa valdría para esquivar el dolor de una existencia absurda, para distraernos de la angustia. El sacerdote, con su actividad incansable, es eso lo que hace. Administrarse un poco de opio, según confesión propia, con el esquivar sus propios demonios. En el fondo, lo mismo que hace Mario Vargas Llosa dedicándose a la ficción. Porque él, lo mismo que Unamuno, sabe que en ella radica una historia más íntima y verdadera que la fabricada por cronistas e historiadores. Por eso mismo, la narradora de San Manuel no entiende «que haya quien se indigne de que se llame novela al Evangelio, lo que es elevarle, en realidad, sobre un cronicón cualquiera» (Unamuno, 2001, p. 168).

Con su agudeza habitual, Oscar Wilde decía que, para la mayoría de nosotros, la vida verdadera es la que no llevamos. Se refería a que son nuestros sueños, nuestros anhelos, lo que constituye nuestro auténtico yo, la imagen con la que nos identificamos en lo más profundo de nuestro ser. De ahí que la literatura posea una carga extraordinariamente subversiva, al permitirnos huir hacia donde somos nosotros mismos. Si se nos permite el símil platónico, diremos que la realidad equivaldría a la caverna del célebre mito. La auténtica verdad, en cambio, radica en lo literario, igual que el mundo de las ideas representa lo auténtico en el pensador griego.

Una ilusión, una sombra, una ficción

De ese mentir subversivo nace, por definición, la novela. Si el artista es hábil, conseguirá que nos creamos sus mentiras dándonos una apariencia de verdad, a través de la magia de su lenguaje. Mejor aún, más que crearlas, las viviremos. Si carece de talento, sus personajes no alcanzarán a cobrar vida, que es lo que todos los artistas pretenden desde, al menos, Pígmalión. En cualquier caso, la literatura no tiene valor por su parecido con el mundo de lo real, sino por su apariencia de realidad, por lo que añade a esa realidad.

Así, el valor de la obra de José María Arguedas, por ejemplo, no radicaría en reflejar el Perú indígena, como tantas veces han dicho sus defensores, sino en su capacidad para crear un mundo propio. La novela vendría a ser, en cierta forma, como el truco del prestidigitador que, a través de su técnica, transmite la ilusión de que es posible lo imposible. De ahí que la ficción sea, por naturaleza, una impostura.

El novelista parte de la realidad, pero su producto, una vez concluido, no responde obligatoriamente a los datos contrastables. Nos encontramos, a decir del propio Vargas Llosa, ante una suerte de strip-tease invertido: en este caso, el artista no se quita la ropa para llegar a la desnudez sino que comienza con ella, a partir de su propia biografía. De hecho, las raíces de la ficción se encuentran en la experiencia propia. Tomarla como fuente de inspiración es algo que le ha sido reprochado a nuestro escritor, en tanto que forma de narcisismo. Al proyectar en diversos personajes características propias, habría demostrado un ego algo más desarrollado de lo aconsejable: «Hay también el narcisismo propio del escritor, cuyas novelas tienen casi siempre como uno de sus protagonistas a él mismo o a personajes que toman rasgos muy concretos de su biografía: escritores, periodistas de clase media, ambiguos y soñadores» (Escárzaga, 2002, p. 231).

La acusación nos parecería justa si lo biográfico fuera el punto de partida y el de llegada, pero no es el caso. En la obra vargallosiana se acaba siempre con una compleja elaboración en la que se superponen diversas capas de ropajes, de forma que ya no es fácil reconocer donde acaba la vida y donde empieza la invención. Los datos auténticos, una vez literaturizados, se convierten en algo distinto de la crónica o la historia. Son mentiras, en el sentido de realidades inverificables. Por más la inspiración nazca de acontecimientos rigurosamente históricos. Así, en *El sueño del celta*, encontramos un seguimiento exhaustivo de la biografía de Roger Casement, el líder nacionalista irlandés. Sin embargo, los elementos históricos están manejados con la libertad de un creador y no, evidentemente, como lo haría el científico social que Vargas Llosa no pretende ser. Dejemos que él mismo nos explique su modus operandi:

Los hechos básicos son históricos, cierto, acaso en mayor porcentaje que en cualquiera de mis novelas anteriores, pero los utilizo con la

libertad con que uno cuenta una historia inventada. Aunque se trate de nombres de personajes que existieron, los he convertido a todos en ficción (Pérez Casas, 2010, p. 58).

Dicho de otro modo: la historia se utiliza al servicio de la ficción y no al revés. De ahí que el novelista dé por buenos los diarios de Casement, aunque los historiadores no se pongan de acuerdo sobre su autenticidad. ¿Escribió el irlandés acerca de sus experiencias más íntimas? Tal vez. O quizá el documento no era sino una falsificación británica destinada a desacreditarle, en un mundo, el de la Inglaterra de principios del siglo XX, donde la homosexualidad equivalía a un estigma. En cualquier caso, la respuesta, desde la óptica del novelista, carece de importancia.

No debemos, por tanto, caer en la ingenuidad de identificar al narrador con el autor, porque el primero no es más que un personaje. En diversas ocasiones, Vargas Llosa ha utilizado materiales de su propia biografía para construir a sus criaturas, como el célebre Santiago Zavala de *Conversación en la Catedral*. Todo invita, a primera vista, a identificar al uno con el otro. ¿Acaso ambos no fueron periodistas en el mismo diario, *La Crónica*? Sin embargo, los que conocen bien al escritor peruano, aseguran que Zavala dista mucho de ser un retrato fiel. En cuanto a los demás protagonistas, hallamos similar mezcla de exactitud histórica e invención. Sus antiguos compañeros de redacción aparecen con nombre propio, pero eso no coarta la fantasía del autor, que llegó a matar a uno de ellos, aunque su referente, Carlos Ney, continuaba vivo. Este, por su parte, no se tomó demasiado en serio su identificación con el Carlitos de la novela, consciente de que se trataba de un relato de ficción. En un artículo publicado a raíz de la aparición del libro, apuntaba que en las descripciones vargallosianas había «mucho de verdad» pero también «más de exageración».

El escrito de Ney conmovió a Vargas Llosa, alegre al comprobar que su viejo colega como caía en la trampa de leer su obra como si fuera un libro de memorias, cuando lo cierto es que había manipulado a su antojo la realidad en función de sus objetivos artísticos. Por tanto, identificar a Carlitos con Ney equivalía a un disparate mayúsculo. Lo mismo que ver en Zavala la personalidad del propio autor (Gargurevich, 2005, pp. 93, 95-96).

¿Autobiografía o fabulación?

Pero, sin duda, es en *La Tía Julia y el escribidor* donde la mezcla de ingredientes reales y ficticios alcanza una elaboración más conseguida, entre otras razones porque el autor se inspira en su propia vida. El punto de arranque viene dado por la figura de un escritor de radioteatros al que Vargas Llosa había conocido en su juventud, un boliviano que producía a ritmo industrial, con la misma facilidad con la que respiraba, las historias melodramáticas y truculentas que después se interpretaban en las ondas. Mario no tardó en sentirse fascinado por él: cierto que no era un hombre preocupado por exquisiteces literarias, pero no había conocido antes a ningún otro profesional de la pluma. Pedro Camacho, el quijotesco «escribidor» de su novela, se inspiraría en este personaje.

Surgió entonces un problema técnico importante. Si la novela se reducía a un conjunto de relatos más o menos fantásticos, ¿no parecería demasiado inverosímil? Para anclarla en la realidad, Mario decidió introducir un episodio autobiográfico que, por lo escandaloso, le pareció íntimamente conectado con las invenciones del escribidor. En la Lima pacata de los años cincuenta, sin alcanzar aún la mayoría de edad, Mario, o Marito, contrae matrimonio con Julia Urquidi, la hermana de su tía política, una atractiva divorciada varios años mayor que él. La boda se consumó pese a la oposición de la familia, en especial por parte del padre del novio, que reacciona con extrema violencia y amenaza con denunciar a Julia por corruptora de menores. Un abogado tranquilizó a la pareja, al explicarles que ningún tribunal se tomaría el asunto en serio puesto que, a fin de cuentas, Mario no era un tierno infante sino que bordeaba el límite legal para ser declarado adulto.

Así, mientras los capítulos pares están dedicados a la historia de amor del protagonista y a su relación con Camacho, cada capítulo impar es un radioteatro del escribidor, con su ilimitada dosis de fantasía. Por desgracia, el pobre Camacho, víctima del exceso de trabajo, acaba mezclando sus historias, con lo que provoca el caos y el desconcierto de sus oyentes. De pronto, el personaje que había muerto dos semanas atrás aparece de nuevo como si nada. Desesperado, Camacho recurre a catástrofes apocalípticas para liquidar a sus criaturas y poder empezar de nuevo, restableciendo el orden, pero ya es demasiado tarde. Su mente se desintegra.

El radioteatro, a un novelista obsesionado por las fronteras entre la verdad y la mentira, tiene forzosamente que apasionarle. Porque, para empezar, las voces juveniles de los actores nada tienen que ver con su imagen decadente, de seres gastados, tristes y hambrientos. Sin embargo, aunque su realidad humana es precaria, consiguen el milagro de encandilar a los oyentes. Naturalmente, estos se hubieran llevado una decepción amarga si hubiesen conocido la verdad de sus ídolos.

La obra presenta, por otra parte, el contraste entre Camacho, el escritor de subliteratura, y Varguitas, el muchacho que sueña con ser un escritor serio. Tal contraposición reflejaría, a decir de algún crítico, el desprecio del autor, representante de la cultura letrada, hacia la cultura popular. El hecho de que el escribidor carezca de referencias librescas, unido a que acaba volviéndose loco, parece abonar esta interpretación. Pero lo cierto es que Varguitas, aunque considera a Camacho una parodia de escritor, con su literatura fácil producida a ritmo estajanovista, no deja de respetarle. En un país como Perú, donde las letras no son más que la distracción de políticos o abogados, por fin hay alguien que se consagra a escribir a tiempo completo, dejándose la piel. Exactamente lo que pretende Varguitas y lo que hizo Vargas Llosa en la vida real. Además, el hecho de que Camacho sufra una crisis nerviosa, hasta el punto de confundir a sus personajes y provocar un lío monumental, más que un rasgo peyorativo parece un homenaje a don Quijote. Como es sabido, el hidalgo manchego también pierde el juicio de tanto vivir sumergido en historias de ficción, en su caso los libros de caballerías.

La Tía Julia y el escribidor parece construirse, en principio, a partir del antagonismo entre realidad y fantasía, pero lo cierto es que esta dualidad es engañosa. Mario estaba convencido de que los episodios «reales» le iban a parecer al lector tan imaginarios como los otros. Al pensar así, estaba siendo fiel a su propio concepto de ficción: un hecho, al integrarse dentro de la dinámica de una novela, se vuelve inmediatamente ficticio en tanto realidad inverificable. Por tanto, que contara las aventuras que él y Julia habían vivido en los años cincuenta carecía completamente de importancia. Una vez rematada la ficción, nadie sabría discernir donde acababa lo real y comenzaba la fantasía. Julia Urquidi dejaría de ser la Julia Urquidi auténtica para transformarse en la reina de un mundo imaginario, y los lectores pensarían

en ella en función de la lógica narrativa. Lo prueba un programa de Televisión España en el que la entrevistadora, a modo de crítica, le dijo a Mario que no creía que Julia «existiera». Se refería, claro está, a la criatura del libro, no al referente auténtico que para ella resultaba desconocido por completo. Sí, el autor decía que había una mujer con ese nombre, pero solo contaba la verosimilitud de las páginas del libro.

Sometidos por el creador a las leyes del arte, no importa si los acontecimientos fueron tal como se dice que fueron. El escritor ha contado cómo, pese a esforzarse en narrar ciertos acontecimientos tal como habían sucedido exactamente, lo real se contaminaba inmediatamente de la fantasía aunque solo fuera por las trampas de la memoria. Por la fantasía y, podríamos añadir, por el influjo de lo leído. Cuando el protagonista conoce al escritor, Pedro Camacho, este pretende birlarle una máquina de escribir y el incidente casi provoca un enfrentamiento físico, aunque felizmente acaban tan amigos. ¿Reflejo de un suceso real, quizá? Nos maliciamos, más bien, que el autor parodia uno de sus libros preferidos, *Los tres mosqueteros*: en concreto, la escena en que D'Artagnan se tropieza sucesivamente con Athos, Pothos y Aramis, en esos momentos tres perfectos desconocidos a los que retará temeraria y sucesivamente a duelo para el mismo día. Algo parecido sucedería en *La guerra del fin del mundo*, donde el antagonismo entre el general Moreira César y el Consejero, líder de la rebelión de los Canudos, se inspiraría en el enfrentamiento de Napoleón y Kutuzov en *Guerra y Paz*, de Tolstoi, uno de los novelistas más queridos por Vargas Llosa (Barnechea, 2011, p. 204).

En *La Tía Julia*, no es el arte el que intenta imitar a la vida. Más bien es la vida la que nos parece semejante al arte. Gertrude Stein, en su *Autobiografía de Alice B. Toklas*, ya había comprendido que el artista, a la hora de pintar personajes reales, en este caso la amante de la escritora, no tiene porque verse limitado por su historicidad. Puede convertir a estos seres, incluido a sí mismo, en los elementos de una fabulación (Marina y Rodríguez de Castro, 2012, p. 15). Exactamente esto fue lo que hizo Vargas Llosa con un episodio crucial de su pasado, un romance, que, con sus ingredientes de aventura y riesgo, presenta un atractivo irresistible para alguien que se autodefine como «incurable sentimental».

En la vida real, su matrimonio con Julia Urquidi, al cabo de un tiempo, empezó a desintegrarse lentamente. La pasión inicial se evaporaba. Mientras visitaba París, deslumbrado, tras ganar un premio literario, el joven novelista empezó a cuestionarse en lo más íntimo si su impulsiva boda había sido un error. Ciertamente que la relación con su esposa no era mala, cierto que ella no podía ayudarlo más en sostener su vocación literaria, pero empezaba a sentirse atado por las rutinas domésticas. Algo que se le debió hacer especialmente cuesta arriba en ese momento en el que, alejado de Julia, descubría las maravillas de la ciudad de la luz de la mano de una hermosa francesita con la que flirteaba. ¿Tendría razón su familia? ¿Y si el tiempo acrecentaba las diferencias de edad, hasta volver insostenible su relación?

A la luz de su propio testimonio, queda claro que llega un momento en que lo que siente por Julia es cariño y gratitud, pero no amor. Por eso, no puede evitar los remordimientos ante la disposición de ella a sacrificarse en todo lo necesario para facilitar su carrera de novelista.

De todas formas, sobre el papel, lo que recreará no serán los momentos amargos sino el inicio del romance, con todos sus componentes de excitación y poesía. Otro, al novelar una experiencia tan cercana, se hubiera tomado el trabajo de cambiar los nombres. Sin embargo, en un gesto provocativo y trasgresor, el peruano hace aparecer a los personajes sin ese mínimo disfraz. Julia aparece tal cual y su enamorado bajo el apelativo cariñoso y familiar de Varguitas, con lo que salta por los aires la vieja convención del género que obliga a buscar un alter ego para el referente real. El resultado es una exhibición de todo tipo de detalles íntimos que bordea lo impúdico. En palabras del crítico José María Oviedo, lo que encontramos es una «renuncia a las más elementales normas de la discreción novelística», ya que los acontecimientos reales, supuestamente se presentan sin ningún disfraz que los enmascare.

No obstante, el propio Vargas Llosa confesó, en una entrevista para Televisión Española en el programa *Los escritores*, el esfuerzo que le supuso afrontar la parte autobiográfica del libro. Sentía pudor, una resistencia enorme a volcar su intimidad. Por eso, cada vez que pasaba a los capítulos pares, con las historias disparatadas supuestamente inventadas por el escritor, sentía una especie de liberación. De todas formas, pese a los

escrúpulos que pudiera sentir, la historia que estaba trazando le fascinaba demasiado como para renunciar a ella. No se trataba de una cuestión moral, sino artística. Por eso, a lo largo del proceso de elaboración de la novela, no consultó a su primera esposa aunque le hubiera gustado confrontar su memoria con la suya. Tenía miedo a una posible reacción desfavorable, con lo que su apasionante proyecto se hubiera visto arruinado. Por eso prefirió una política de hechos consumados y solo le envió el libro a Julia tras su publicación.

Muchas veces, en estos años, mientras escribía o corregía la novela, tuve la tentación de escribirte, para comunicarte lo que estaba haciendo, pedirte autorización, para hacer algo que es sin duda, en cierta forma, una profanación de la intimidad, (y, a veces, hasta para pedirte ayuda, cuando los recuerdos eran inciertos). Pero no lo hice por una profunda cobardía, pues ¿qué hubiera hecho si tomabas a mal la idea y me pedías que no perseverara en ella? (Urquidi, 1995, pp. 316-317)

Al futuro nobel se le había planteado un dilema, un conflicto de lealtades. ¿Qué debía hacer? ¿Respetar la intimidad de su primera esposa o ser fiel a su vocación de escritor? Venció, evidentemente, su deseo de construir una buena historia, convencido, sin duda, de que Julia no se lo iba a tomar a mal. ¿Acaso no lo había convertido en su personaje más seductor? Tomó, pues, el camino de asumir un riesgo que creyó controlado. La misma opción de tantos escritores enfrentados a la decisión de utilizar o no sus propias experiencias en un relato de ficción. Jonathan Frazen, en *Las correcciones*, se vio ante una situación muy similar a la de Vargas Llosa. Uno de sus personajes, Gary Lambert, se parecía a su hermano pequeño. ¿Debía emplear detalles privados de su familia en la narración? Tras pensarlo mucho, creyó que un escritor, ante todo, debe ser leal a sí mismo. Y convertir esa inspiración que obtiene de los suyos en un acto de amor hacia ellos, incluso arriesgándose a que sus seres queridos no sepan ver ese amor. Con el peligro de distanciamiento que eso implica (Frazen, 2012, pp. 151-153).

En el caso Vargas Llosa, queda fuera de duda el cariño que siente hacia Julia. Nunca ha olvidado que, de no ser por ella, él no habría sido nunca escritor.

¿Quiere decir todo esto que nos encontramos ante una autobiografía? Sí y no. Sí, porque, como el propio Mario admite, los capítulos «reales» de su novela, salvo alteraciones por lo que podríamos denominar «necesidades del guión», se adecuan en lo sustancial a su propia vida. Sí también porque, en literatura, lo autobiográfico no equivale siempre a consignar los hechos con precisión notarial, porque lo decisivo no es lo puramente factual sino los sentimientos o anhelos que se expresan, esa parte íntima de uno mismo que se refleja a través de metáforas y fabulaciones. Jonathan Franzen, en uno de sus ensayos, lo explica muy bien tomando como modelo a Kafka ya que es evidente que el escritor checo no se transformó nunca en insecto.

La obra de Kafka, que surge del mundo onírico nocturno de su mente, es más autobiográfica de lo que podría haber sido cualquier descripción realista de sus experiencias diurnas en el despacho, con su familia o con una prostituta (...) Se da aquí una importante paradoja en la que desearía hacer hincapié: cuanto mayor sea el contenido autobiográfico de la obra de un narrador, menor será su parecido superficial con la vida real del escritor. (Franzen, 2012, p. 141)

Si Franzen tiene razón, podemos suponer que lo contrario también es cierto, a mayor parecido entre la novela y la biografía del novelista, menor sustancia autobiográfica. ¿Es esto, tal vez, lo que sucede en *La Tía Julia*? La ausencia de camuflajes proporciona una ilusión irresistible de veracidad, pero no es más que un artificio literario para dar la impresión de que el narrador recuerda los hechos, cuando la realidad es que el novelista traza «ficciones que toman la apariencia de una vida» (Oviedo, 1977, pp. 294-295). En la práctica, la verdad y la mentira se hallan tan mezcladas que el propio autor, al trazar sus memorias en *El pez en el agua*, admitió que tal vez pudiera confundirlas. Aunque, a su juicio, la falta no sería grave porque las ficciones también poseen un contenido autobiográfico.

Prueba de que la mentira, en cierto sentido, refleja una verdad profunda, no perceptible a primera vista, la tenemos en Pedro Camacho. Aunque inspirado en un escritor boliviano, eso no significa que el retrato sea fiel, ni que el personaje carezca de alguna semejanza con su creador, por antagónicos que ambos parezcan a primera vista. Así, cuando el escritor sentencia que la dedicación al arte y a una mujer son, por naturaleza

excluyentes, el lector avisado no puede reprimir una sonrisa cómplice. Eso es, exactamente, lo que el propio Vargas Llosa pensaba al inicio de su carrera. Además, los radioteatros, en apariencia la apoteosis de la imaginación desbordada, responden a obsesiones muy precisas del escritor. Su fobia contra los argentinos, sin ir más lejos, provoca una y otra vez la hilaridad del lector, que al final descubre la causa de tanta animosidad: el desgraciado matrimonio con una ciudadana del país de la plata. Sus historias, por tanto, poseen un componente autobiográfico mucho más fuerte de lo que se diría a primera vista, al responder a los particulares demonios de Camacho. Se daría aquí una paradoja, sagazmente apuntada por José María Oviedo. Es Camacho el que quizá refleja su vida con fidelidad, pese a lo disparatado de sus relatos. Vargas Llosa, en cambio, la falsificaría pese a su obsesión por documentar con exactitud hasta los mínimos detalles e incluso mantener los nombres reales de sus personajes (Oviedo, 1977, p. 312).

Queda la pregunta, sin embargo, acerca de sus motivos para escoger como tema su primer matrimonio. Su explicación, como hemos visto, apunta a la necesidad de anclar en lo real un argumento que amenazaba peligrosamente con perderse por el terreno de lo disparatado... Sin duda así fue, pero quedarse en estos motivos sería simplista, tan reductor como suponer que Miguel de Cervantes, al escribir el Quijote, se limitó a parodiar los libros de caballerías. Si nos fijamos bien, observaremos que los capítulos dedicados a Julia, por su buena dosis de teatralidad, no se hallan tan alejados como parece del mundo radioteatral de Camacho. No en vano, lo que se nos cuenta es la historia de un amor clandestino entre una divorciada y un aprendiz de escritor, aún menor de edad, que, como en todas las epopeyas que se precien, han de sortear un sinnúmero de obstáculos hasta que triunfe su amor. Frente a una sociedad anquilosada en rancios prejuicios, Mario y Julia se atreven a rebelarse y hacer valer su derecho a estar juntos.

Pero las cualidades dramáticas de una aventura de por sí emocionante no excluyen que el autor tenga razones más profundas. Porque ficcionaliza una experiencia que fue decisiva en su vida, tanto a nivel emocional como en su formación como escritor, de suerte que, gracias a la magia de la literatura, revive unos años en los que la precariedad económica iba de la mano de un proyecto ilusionante y compartido. Aún no habían llegado las amarguras, el momento en el que los celos envenenarían la relación. Él

intentaba convencerla de que no existían motivos para la desconfianza, pero lo cierto es que no era inocente. En sus memorias, muchos años, después, pasó por encima de las facetas oscuras de su vida en común, pero nos demuestra que Julia tenía razón al sospechar, al provocar una gran pelea cuando su esposo regresa a casa «en estado poco aparente y con manchas de rouge en el pañuelo». En otro momento de *El Pez en el agua*, Mario es aún más explícito, si cabe, al reconocer sus infidelidades: proclama su incapacidad para practicar el adulterio sin remordimientos, a diferencia de lo que hacían la mayoría de sus amigos. Emocionalmente inmaduro, creía enamorarse de otras mujeres pero la ilusión no tardaba en desvanecerse.

Por desgracia, los celos iban también en la dirección contraria, ya que un hombre educado en valores machistas no podía aceptar así como así que su pareja hubiera tenido una vida sentimental antes de llegar a sus brazos. Con el paso del tiempo, asumirá el carácter ridículo de aquellos «celos retrospectivos», pero, en ese momento, vivirá con angustia el pasado de Julia, a la que, obviamente, también hará sufrir.

Todo se vendrá abajo cuando el novelista se enamore de su prima Patricia, por la que dejará a su mujer. En el momento en que se publica la novela, han pasado trece años del divorcio, al que la pareja llega después de un auténtico descenso a los infiernos. En ese tiempo, a Vargas Llosa le ha dado tiempo de digerir lo sucedido y, en cierto modo, exorcizarlo. El verbo «exorcizar» parece aquí especialmente apropiado: su primera relación matrimonial sería uno de los «demonios», por utilizar su propia terminología, que le impulsan a escribir. La palabra, por tanto, deviene la terapia que permite conjurar a los viejos fantasmas. En este caso, los de una ruptura sentimental que le llevó a plantearse dejar lo que más ama, la literatura, en un momento en que llegó a perder las ganas de vivir. En esas horas de angustia, la lectura de *Madame Bovary*, en concreto la escena de su suicidio, tuvo un efecto balsámico: «El sufrimiento ficticio neutralizaba el que yo vivía» (Vargas Llosa, 2012, p. 30).

Si la ficción ajena le permitió no hundirse en medio de la tempestad, parece plausible suponer que tiempo después, ya en calma, la ficción propia le ayudara a reconciliarse con su pasado a través de un audaz experimento, en el que la trama vodevilesca esconde una catarsis personal. Desde esta

perspectiva, nos permitimos avanzar una arriesgada hipótesis: Vargas Llosa no utiliza a la Tía Julia para explicar al escritor. Es justo al contrario: necesita a Pedro Camacho para contar a la Tía Julia. El mundo de los radioteatros, con sus historias truculentas, cuando no disparatadas, viene a ser el ropaje con la que el artista esconde la desnudez de su punto de partida, una peripecia biográfica que le toca en lo más hondo de su ser.

Fabulación conflictiva

La ficción tiene derecho a ir más allá de la realidad, pero asunto distinto es que el lector entienda siempre las libertades que se toma el autor. En la novela, Varguitas tiene problemas para hacerle comprender a Julia por qué uno de sus cuentos se permite distorsionar lo que realmente sucedió. Mientras él lee, ella protesta a cada paso: «Pero si no fue así, pero si lo has puesto todo patas arriba», le apunta casi con enfado. Con su orgullo malherido, el joven escritor intenta explicar que su relato no es sino un cuento, en el que añadiendo o quitando cosas pretende conseguir determinado efecto artístico.

La escena, por desgracia, iba a ser una premonición de lo que sucedería en la vida real.

En un primer momento, Julia afirmó que la novela le había divertido, pero en su fuero interno se sentía profundamente agraviada al considerar que su intimidad se exponía públicamente. De nada sirvió que Patricia, su sobrina, la segunda esposa de Mario, intentara convencerla de algo obvio para cualquier lector: que ella es el personaje más fascinante del libro. «Varguitas» no había querido ofenderla, sino escribir una ficción con un romance divertido, con una aventura envidiable.

Las cosas empeoraron cuando *La Tía Julia* se convirtió en telenovela. A ojos de su protagonista, la adaptación resultaba tremendamente hiriente. La presentaban como una criatura grotesca que había seducido a un muchachito, como si este no supiera lo que hacía. Fue entonces cuando, para reivindicar su honor, escribió una réplica titulada *Lo que Varguitas no dijo*, un libro polémico que, en el mejor de los casos ha sido calificado de documento subjetivo de una mujer despechada, como si alguien fuera capaz

de hablar «objetivamente» de según qué cuestiones íntimas. Por otro lado, los enemigos políticos del escritor han utilizado la obra, de manera como mínimo inelegante, a modo de arma arrojadiza. Ejemplo paradigmático sería el violento artículo de un venezolano en el que se animaba al presidente Chávez a leer el libro, porque allí encontraría las «miserias humanas» de un intelectual «fascista» y «mercenario» (Castillo, 2009).

Vargas Llosa, como era de esperar, se sintió indignado con la aparición de estas memorias. En declaraciones a la prensa afirmó que había comenzado a leerlas, pero que no pudo terminarlas por su contenido «puramente chismográfico», lleno de rencor y de insultos hacia su esposa y hacia él. Por eso mismo, no tenía intención de llegar hasta la última página jamás (Comas, 1990).

Diez años después, sin embargo, volvería a hablar de Julia en *El pez en el agua*, su libro de memorias. Repite aquí los hechos que ya había contado en su novela, a los que añade algún detalle sobre el matrimonio, siempre en términos positivos. Acerca del libro de su exmujer y de la posterior ruptura de la relaciones con ella, ni una palabra.

Ella, por su parte, aseguraba que no le guardaba rencor. Cuando Mario optó a la presidencia del Perú, Julia manifestó que prefería que le concedieran el Nobel: «la generación del año 2000 no se acordará de quien era presidente del Perú, pero conocerá al escritor».

Si, como hemos dicho, las novelas de nuestro autor son un strip-tease invertido, las memorias de su primera esposa vendrían a ser un desnudo integral. Sin embargo, a riesgo de parecer ingenuos, diremos que el libro, evidentemente la confesión de una mujer dolida, no parece para tanto. Aunque busquemos al monstruo, al hombre celoso e infiel, lo que encontramos es al ser humano con sus partes de luz y sus partes de sombra. Nada hay de deshonoroso en ello. El propio Vargas Llosa, en *El sueño del celta*, nos ha enseñado como se puede mostrar el rostro más oscuro de un héroe –la debilidad de Roger Casement por la prostitución masculina–, a la vez que se le admira. Porque, en palabras de Ricardo García Cárcel, «se puede desmitificar, sin dejar de amar al personaje biografiado» (Martínez Hoyos, 2012, XI).

El nobel peruano, por otra parte, aprueba que los historiadores buceen en las facetas más personales de sus protagonistas, porque así los humanizan. La carne del genio, a fin de cuentas, también está fraguada con la masa del común de los mortales (Vargas Llosa, 2004, p. 23). Saquemos, pues, la consecuencia lógica: si esto es válido cuando se trata de Víctor Hugo y de sus relaciones sexuales con sirvientas, también debería serlo para Vargas Llosa, que vivió en su primer matrimonio una situación muy difícil, imposible de gestionar emocionalmente de la forma apropiada. En sus cartas a Julia, incluidas en *Lo que Varguitas no dijo*, palpamos el sufrimiento indecible de un hombre a menudo al borde de la desesperación. De un ser humano que intenta luchar contra sus propios sentimientos para llegar a la conclusión de que no puede vivir con una mujer solo por agradecimiento, si la razón principal, el amor, ya no existe.

Julia le acusa de muchas cosas, eso es cierto, pero tampoco omite aspectos que puedan favorecerle. Refleja el hundimiento de un matrimonio que llega a convertirse en un infierno, pero también nos habla de los buenos momentos. No en vano, los años que vivió junto a Vargas Llosa fueron, en sus propias palabras, los más felices e intensos de su vida. Y, de hecho, por más resentimiento y amargura que refleje, sus páginas pueden leerse como un poema de amor en el que se expresa rabia, de acuerdo, pero por el paraíso perdido, por ese tiempo en el que tocaba el cielo con las manos.

Tal vez no sea del todo objetiva, pero sí brutalmente sincera, hasta el punto de presentar también facetas de su personalidad no siempre halagadoras. Por ejemplo, cuando admite que sufrió celos terribles que atormentaron sus vidas, en una etapa en la que Mario tuvo con ella una paciencia considerable. Su actitud, según confesión propia, no admite excusa: «creo que me convertí en un monstruo» (Urquidi, 1995, pp. 267-269). En otra ocasión, plantea el suicidio para evitar que su marido la abandone, con lo que ello implica de chantaje emocional.

Tenía sus razones para escribir lo que escribió, sin duda, pero se equivocó al tomarse por la tremenda un libro que le aseguraba la inmortalidad. Confundió con una crónica periodística lo que no era más que un pretexto para escribir un bildungsroman o novela de iniciación, pasado por el tamiz paródico de los radioteatros latinoamericanos, con los ingredientes

melodramáticos de los grandes romances, desde la ternura a los celos pasando por las peleas y los desafíos a superar. El protagonista, aún menor de edad, vive un amor clandestino con la hermana de su tía política. Con la que se lleva catorce años y no los nueve de la vida real. Esta relación marcará el paso a la edad adulta de un personaje que, al principio del relato, no es más que un jovencuelo. Precisamente por esta circunstancia, el momento en que conoce a su futura enamorada bordea la catástrofe. Ella, para su irritación, no duda en subrayar su inmadurez preguntándole si ha terminado ya el colegio. ¿Cómo se atreve a tratarle como a un niño, a él, a todo un hombre? Para colmo, acto seguido no duda en llamarle «Marito», diminutivo que le subleva porque lo vive como una degradación.

Más adelante, ya inmersa en la relación de pareja, las dudas asaltarán a Julia cada vez que se pregunte qué hace con un mocosito que casi podría ser su hijo. Por un lado, se siente otra vez quinceañera. Por otro, como la vieja que dista de ser. Seguramente por estas zozobras, la Julia auténtica juzgó que se la presentaba como un ser pusilánime, aunque no es esta la impresión que el lector se lleva. Las dudas, en el contexto de la narración, formaban parte de los obstáculos que todo protagonista que se precie ha de superar para que la aventura sea posible. Y lo que realmente cuenta es que el personaje de la tía Julia, pese a ciertos reparos iniciales, acaba lanzándose con valor a un amor de futuro incierto.

Hay otros aspectos que, desde el punto de vista de la Julia real, pudieron ser vistos como una caricatura. En la novela, su alter ego aparece como una aficionada a la subliteratura, devota de autores como Corín Tellado. Lo cierto, sin embargo, es el criterio exigente de sus lecturas. En un artículo publicado con motivo de su fallecimiento, en 2010, se la presenta como una gran conocedora de la literatura boliviana e internacional, poseedora de una excelente biblioteca en la que solo figuraban títulos cuidadosamente escogidos (Parejas, 2010).

No obstante, antes de tachar a Vargas Llosa de mentiroso, intentemos colocarnos en el lugar de alguien que quiere trazar una historia con garra. Cualquiera escritor o guionista sabe que el atractivo de una pareja reside, más que en la similitud, en el contraste. En este caso, el que ofrecen el aprendiz de novelista y la mujer ajena al mundo de las letras. Aunque se

trate de un tópico manido, repetiremos que los polos opuestos se atraen. Y a Varguitas, con ese punto de vanidad de los intelectuales, le encanta jugar a «profesor». A ser el Arthur Miller de su Marilyn boliviana. Hasta se permite el atrevimiento de imponer a la pobre Julia una censura, que él mismo tilda de «inquisitorial», sobre lo que debe y lo que no debe leer. Aunque es un personaje simpático, sus destellos de pedantería contrastan con la frescura y la naturalidad de la protagonista, mucho más atractiva y fascinante para el lector.

Lo que al principio había empezado como un juego, acaba convirtiéndose en una historia apasionada. Llega un momento en que Varguitas decide cruzar el Rubicón y propone matrimonio a Julia. Porque está enamorado, sin duda, pero también porque el matrimonio es el rito de paso hacia la edad adulta. Ella, lúcida, se da cuenta y él lo admite con sinceridad.

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

- También por eso –reconocí» (Vargas Llosa, 2011, p. 331).

Para Varguitas, casarse significa dejar atrás la adolescencia, asumir las responsabilidades de un hombre para mantener el nuevo hogar, lo que va a significar buscar trabajo incluso debajo de las piedras. Pero la relación con Julia significa también el descubrimiento de la mujer en tanto compañera, en tanto persona con la que es posible la relación más allá del impulso sexual. En este sentido, hay una reveladora escena en que el protagonista le confiesa a su enamorada que es la primera vez que cuenta a una mujer ciertas intimidades, en lugar de confiarse, como de costumbre, a uno de sus amigos.

Gracias al talento del nobel peruano, resulta muy difícil distinguir hasta que punto se basa en su propia biografía o se dedica a homenajear a su querido Flaubert. El de *La educación sentimental*, una novela que le suscita una irrefrenable admiración, hasta el punto de que sería la obra que se llevaría a una isla desierta si solo pudiera elegir una. Su argumento también se centra en el amor de una pareja con un visible desequilibrio de edad, ya que Madame Arnoux aventaja en trece años a Frédéric Moreau. Como Vargas

Llosa, Flaubert se inspiró en su propia experiencia, en la pasión que sentía hacia Elisa Foucault, para construir su particular edificio narrativo (Flaubert, 2005). *La Tía Julia*, desde esta óptica, vendría a ser una vuelta de tuerca más a la gran novela decimonónica, en este caso, a través del prisma deformante del melodrama latinoamericano.

Referencias

- Ayen, X. (2012). Los intelectuales nos extinguimos, como los dinosaurios, Entrevista a Mario Vargas Llosa. *Magazine de La Vanguardia*.
- Barnechea, A. (2011). *Perú, país de metal y de melancolía. Memorias de una educación política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Castillo, J. (2009). *Presidente Chávez, lea este libro con las miserias humanas de Vargas Llosa*. Recuperado de www.aporrea.org
- Comas, J. (3 de junio, 1990). La Tía Julia sin el Escribidor. *El País*.
- Cueto, A. (2007). *El susurro de la mujer ballena*. Barcelona: Planeta.
- Escarzága, F. (2002). La utopía liberal de Vargas Llosa. *Política y Cultura*, 17, 217-240.
- Flaubert, G. (2005). *La educación sentimental*. Madrid: Cátedra.
- Franzen, J. (2012). *Más afuera*. Barcelona: Salamandra.
- Gargurevich, J. (2005). *Mario Vargas Llosa. Reportero a los quince años*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Marina, J. A. & Rodríguez de Castro, M. T. (2012). *El bucle prodigioso*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez, F. (2012). *Miranda, el eterno revolucionario*. Barcelona: Sant Cugat.
- Oviedo, J. M. (1977). *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores.
- Parejas, M. J. (2010). Julia Urquidí: La amante de la literatura. *Revista Cosas*. Recuperado de www.cosasbolivia.com
- Pérez, C. (2010). Mario Vargas Llosa. Un nobel en Manhattan. *Qué Leer*, 159.
- Unamuno, Miguel de (2001). *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Cátedra.
- Urquidí, J. (1995). *Lo que Varguítas no dijo*. La Paz: Khana Cruz.
- Vargas Llosa, M. (1981). *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Memorias. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993 bis). *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.
- Vargas Llosa, M. (2004). *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2010). *Elogio de la lectura y la ficción. Discurso ante la Academia Sueca*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2011). *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Alfaguara - Biblioteca Vargas Llosa.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La orgía perpetua*. Madrid: Alfaguara - Biblioteca Vargas Llosa.

