

La tía Julia y el escritor: *retrato del artista adolescente*

José Belmonte Serrano
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Marco Succio
UNIVERSIDAD DE GÉNOVA

ABSTRACT

There are works that carry in themselves the germ of writing; they can draw, in an almost metaliterary game, the theoretical framework and the poetics of the author. This article aims to analyze the evolution of the narrative writing of Mario Vargas Llosa starting from one of his first novels, *Aunt Julia and the writer*. Although very successful, it has been unfairly considered as a secondary novel within his vast production. The book, however, contains several autobiographical and theoretical elements which are the key to understand the writing process of the author and the idea of novel of the Peruvian-Hispanic writer.

Keywords: Mario Vargas Llosa, aunt Julia, fiction theory, contemporary narrative, autobiographism.

Existen obras que portan en sí mismas el germen de la escritura, obras capaces, dentro de un juego casi metaliterario, de dibujar el marco teórico y la poética de su autor. Este artículo se propone analizar la evolución de la escritura narrativa de Mario Vargas Llosa a partir de una de sus primeras novelas, *La tía Julia y el escritor*, que, aunque de gran éxito en la trayectoria de su autor, ha sido injustamente considerada como un relato secundario dentro de su vasta producción. El libro, sin embargo, contiene numerosos elementos de carácter autobiográfico y teórico fundamentales para entender el proceso de escritura y la idea misma de novela que ha mantenido hasta hoy en día el escritor hispano-peruano.

Palabras claves: Mario Vargas Llosa, tía Julia, teoría de la novela, narrativa contemporánea, autobiografismo.

No hay novelistas precoces.
 Todos los grandes, los admirables novelistas,
 fueron, al principio, escritores aprendices cuyo talento
 se fue gestionando a base de constancia y convicción.

M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*

Cuando en septiembre de 1977 sale a la luz *La tía Julia y el escribidor*, Mario Vargas Llosa era un escritor de fama internacional, reconocido en los ámbitos universitarios de medio mundo, traducido a varias lenguas y con un elevado número de lectores que esperaban ansiosamente, año tras año, a que se publicara su siguiente obra. En su libro *Historia personal del 'boom'*, José Donoso ya habla del éxito de las novelas de Vargas Llosa en traducción. Y añade: "En USA, pese a la crítica equivocada en algunos sectores, sus libros han alcanzado ediciones de bolsillo. Y en Inglaterra *La ciudad y los perros* obtuvo la dignidad de clásico al ser publicada por 'Penguin Books'" (Donoso, 1972, p. 69).

Su fama arranca, sobre todo, con *La ciudad y los perros*, pero, con anterioridad, en 1958, cuando el escritor arequipeño apenas era un muchacho de poco más de veinte años, ya había aparecido un conjunto de relatos con el título de *Los jefes*. Entre este volumen y *La tía Julia y el escribidor*, hay obras de gran valía e indiscutible calidad, como *La Casa Verde* (1965), *Conversación en la Catedral* (1970) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973), delicioso texto melodramático al que, hasta este momento, se le ha dado menos importancia de la que merece. Todo ello sin contar con dos excelentes obras ensayísticas, de 1971 y 1975 respectivamente: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua. Flaubert y 'Madame Bovary'*.

Todo este nutrido currículum viene a demostrar que en 1977 Vargas Llosa, que ha cumplido los cuarenta años, ya posee una incuestionable madurez en el género narrativo, al tiempo que, a través de sus principales ensayos y trabajos periodísticos y académicos, conoce a la perfección todo lo referente a la teoría de la novela, hasta el punto de poder desentrañar como un auténtico cirujano los recónditos secretos de ciertos libros, como es el caso de *Madame Bovary*, que, sin duda alguna, marcaron su devenir como escritor. Un teórico de la literatura, pues, y también un practicante de la misma que aprovecha sus conocimientos para hacernos entrega de un producto sutil y refinado, original e innovador.

De entre las novelas antes citadas, *La tía Julia y el escribidor* es considerada como la más autobiográfica de todas. Aunque tanto en *La ciudad y los perros* como en *Conversación en la Catedral* no falten los elementos de inspiración personal, extraídos de sus propias vivencias. En este sentido, baste recordar que la publicación de su novela de 1977, a la que tantas veces nos vamos a referir a lo largo de este trabajo, desató la reacción de la propia tía Julia – la tía Julia de carne y hueso –, es decir, Julia Urquidí Illanes, a quien tiene la deferencia de dedicarle la novela. Con el lanzamiento de su libro *Lo que Varguitas no dijo*, aparecido en La Paz (Bolivia) en 1983, quiso matizar y rectificar algunos pasajes de la obra de Vargas Llosa:

La sorpresa de esta obra – puntualiza Mario Mercado en el prólogo de la misma – está, sin embargo, lejos de lo que podría presumir un lector que espera

simplemente un libro de réplica y polémica, en que ese testimonio se impone por sus valores intrínsecos, por la valentía de una narración que no oculta nada y que expresa un momento dramático que, de acuerdo a Julia, había sido omitido en la novela de Vargas Llosa y banalizado en la telenovela que recorrió el continente (Urquidi Illanes, 1983. p. 10).

La propia Julia Urquidi, acaso sin proponérselo, finaliza su libro con unas palabras que resultan reveladoras en este proceso que parte del artista adolescente que, con el tiempo y no poco empeño, termina por convertirse en un verdadero escritor, como era su meta: “Por esas cosas incomprensibles que tiene la vida, por esas jugarretas que nos tiene reservadas, un 30 de mayo entré en la vida de un joven estudiante, y un 30 de mayo salí para siempre de la vida de un escritor” (*ivi*, p. 304).

A propósito del autobiografismo de *La tía Julia y el escribidor*, conviene aquí recordar ciertas palabras del autor de la obra, quien, desde bien temprano, en sus primeros textos ensayísticos, como el titulado *La novela* donde se recoge una conferencia pronunciada en la Universidad de Montevideo el 11 de agosto de 1966, manifestaba del siguiente modo su opinión al respecto: “Yo creo que todas las novelas son autobiográficas. La novela sería así una especie de *streak-tease*. El novelista en cada uno de sus libros se desnudaría ante los demás” (Vargas Llosa, 1974, p. 17). Un par de páginas más adelante, matiza sus palabras: “Yo decía que toda novela es, por eso, autobiográfica, y que la habilidad del escritor, del novelista, no está en crear propiamente sino en disimular, en enmascarar, en disfrazar lo que hay de personal en lo que escribe” (*ivi*, p. 19). Muchos años después, en su libro *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa sigue con la misma obsesión de entonces, regresa a la teoría de *striptease* y añade:

Escribir novelas sería equivalente a lo que hace la profesional que, ante un auditorio, se despoja de sus ropas y muestra su cuerpo desnudo. El novelista ejecutaría la operación en sentido contrario. En la elaboración de la novela, iría vistiendo, disimulando bajo espesas y multicolores prendas forjadas por su imaginación aquella desnudez inicial, punto de partida del espectáculo (Vargas Llosa, 1997, p. 22).

Pozuelo Yvancos, para casos muy semejantes al que aquí analizamos, utiliza el término “figuraciones del yo”. Es consciente del hecho de que cuando se trata de textos en primera persona, “la crítica eluda sistemáticamente la indagación en ese tipo de voz que siendo personal no es autobiográfica” (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 30). Por ahí, indica Pozuelo seguidamente, se encuentra una de las vías más poderosas de la narrativa contemporánea. Y aclara líneas después:

Es una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la *solidaridad de un yo pensante y un yo narrante* (*ibidem*).

Pero lo que más nos interesa para nuestro trabajo es lo concerniente a la forja de un escritor. Ese autobiografismo, al que antes hemos hecho alusión, se extiende no sólo a los placenteros y tormentosos amores con su tía Julia – “al Cadete – decía a sus amigos Carlos Barral, tras el segundo matrimonio de Vargas Llosa con su prima Patricia – sólo le interesan las mujeres de su familia” (Armas

Marcelo, 1991, p. 81) –, sino, asimismo, a la manera en la que, por aquellos mismos años, estaba naciendo un escritor, Varguitas, que crece intelectualmente a la sombra de un escritor, Pedro Camacho, que se convierte en su primer modelo de auténtico profesional de la literatura.

Hay que precisar que Pedro Camacho no es el primer escritor que aparece en la narrativa de Vargas Llosa. Uno de los mejores conocedores de la obra del novelista peruano, José Miguel Oviedo, advierte que los que él denomina ‘escribientes’ son característicos en sus páginas. Y pone unos significativos y bien escogidos ejemplos:

el Poeta de *La ciudad y los perros*, con sus novelitas pornográficas; Zavalita, ‘cacógrafo’ en *La Crónica*, resignado a la mugre periodística de sus editoriales sobre perros rabiosos y crónicas policiales; Pantaleón con sus partes oficiales, que él elabora como muestras involuntarias del estilo *Kitsch*, en nombre del nacionalismo, el espíritu institucional y el respeto a las jerarquías; y ahora este Pedro Camacho que concibe sus estrepitosos radioteatros con una pulcritud y seriedad ‘científicas’ (Oviedo, 1977, p. 302).

Olvida, no obstante, José Miguel Oviedo la presencia de un segundo escritor en las páginas de *La tía Julia*. No posee, es cierto, la repercusión mediática de Pedro Camacho, ni su popularidad y fama, pero comparte con éste una portentosa imaginación y una tendencia innata al uso del lenguaje hiperbólico. Se trata de Pascual, el compañero de fatigas de Varguitas en Radio Panamericana. Copia del diario *La Crónica* aquellas noticias que más pueden impactar a los oyentes. Sólo que tiene la costumbre de modificarlas a su gusto y enriquecerlas 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” (Vargas Llosa, 1977, p. 58). Varguitas hace valer su condición de máximo responsable y editor de los boletines informativos y suprime aquellas palabras o pasajes que considera inadecuados o excesivamente grandilocuentes. La reacción de Pascual, que no oculta sus pretensiones literarias más que periodísticas, es inmediata: “Este don Mario, siempre jodiéndome el estilo” (*ibidem*).

La cita inicial de *La tía Julia y el escritor*, extraída del libro *El Grafógrafo*, del mejicano Salvador Elizondo, supone toda una declaración de intenciones. Como si la escritura se hubiera convertido en un torrente que arrastra cuanto encuentra a su paso, imponiéndose, con su fuerza, con su poder de seducción, a todo lo que rodea al ser humano: “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...” (Armas Marcelo, 1991, p. 179).

Los amores de Varguitas con su tía Julia transcurren paralelos al irrenunciable y firme deseo del joven universitario, estudiante de Derecho en una universidad limeña y director de informaciones de Radio Panamericana, “trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico” (*ivi*, p. 11), de convertirse en escritor. La aparición en los estudios de Radio Panamericana de un extraño personaje de origen boliviano llamado Pedro Camacho, capaz de acaparar gran parte de la audiencia con sus truculentos y folletinescos seriales radiofónicos, hace crecer el deseo del muchacho por llegar a ser, en el menor tiempo posible, un escritor dedicado por completo al oficio. Su legítima aspiración se remonta a sus tiempos de lector, durante su infancia. La

temprana lectura de las novelas de Alejandro Dumas le hace soñar “con viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura, la cosa más formidable del mundo” (*ivi*, pp. 108-109). En su libro *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa sitúa el inicio de su ininterrumpida admiración por Dumas en el año 1945, cuando lee varias novelas del autor de *Los tres mosqueteros*:

Me encantaban (me encantan todavía) y las leía con esa pasión tan pura y tan ardiente con que uno lee a los diez años. Recuerdo muy bien cómo, cuando en las novelas de Dumas aparecía la Corte de los Milagros, ese alucinante barrio (según la visión que nos dieron de él los románticos) del antiguo París, refugio de aventureros y criminales, yo pensaba inmediatamente en la Mangachería, veía en el acto a la Mangachería. Esta identificación ha persistido en mi mente. No puedo oír mencionar a la Corte de los Milagros sin divisar de nuevo, al instante, las chozas, las chicherías, los perros vagabundos, los burritos (les llamaban piajenos) y los ruidosos, pendencieros mangaches (Vargas Llosa, 1971, p. 17).

Ya en las primeras páginas de la novela, el tío Lucho define a Varguitas como “un intelectual” que “ha publicado un cuento en el Dominical de ‘El Comercio’” (*ibidem*). A lo largo de la obra somos testigos de esa relación de amor y odio de Varguitas por la creación literaria, a la que se enfrenta con enorme entusiasmo, con gran valentía, pero de la que casi nunca obtiene los resultados deseados. Las continuas ideas que bullen por su cabeza no siempre se ven materializadas en el papel, como es su deseo. Lo primero es tener una historia que contar. Después, ponerle un título. Y, a continuación, aplicarle una metodología que tiene muy clara de antemano: “Quería – expresa Varguitas a propósito del cuento que piensa titular “El salto cualitativo”, cuya historia le había sido contada por su tío Pedro – que fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges, a quien acababa de descubrir por aquellos días” (*ivi*, p. 59). Rompe casi tanto como escribe. Le surgen las dudas cuando apenas ha iniciado la primera frase de su texto: “Tenía la certeza de que una falta de caligrafía o de ortografía nunca era casual, sino una llamada de atención, una advertencia (del subconsciente, Dios o alguna otra persona) de que la frase no servía y era preciso rehacerla” (*ibidem*). En las páginas de *La ciudad y los perros*, donde está ubicado otro de sus escritores, también se ven claramente expresadas estas dudas estilísticas del joven aprendiz. Alberto, el escritor de cartas por cuenta ajena, dirigidas a las enamoradas de sus compañeros del Leoncio Prado, se llega a dar cuenta de que su lenguaje parece falso e inútil, lo que le lleva a destruir todos los borradores, “y al fin se decidió a contestarle apenas unas líneas objetivas: ‘estamos consignados por un lío. No sé cuándo saldré. Tuve una gran alegría al recibir tu carta. Siempre pienso en ti y lo primero que haré, al salir, será ir a verte’” (Vargas Llosa, 1963, p. 129).

Merecería un pormenorizado estudio esta novela de 1962. Un trabajo centrado, principalmente, en ese escritor/escritor que se va forjando poco a poco, con trabajos, al principio, de poca monta, de escaso riesgo, pero en los que no falta la ilusión, el deseo de conseguir fama y prestigio entre sus compañeros del Leoncio Prado. Alberto, el Poeta, escribe novelitas de apenas cuatro páginas de extensión, forjadas en muy poco tiempo cada una de ellas, sin apenas interrupción. Vargas Llosa proporciona al curioso lector algunos párrafos de estos breves relatos, repletos de truculencias y de tópicos, envueltos en un

lenguaje artificioso, cercano a las conocidas radionovelas de los seriales del escritor por antonomasia, Pedro Camacho:

El aposento temblaba como si hubiera un terremoto; la mujer gemía, se jalaba los pelos, decía 'basta, basta', pero el hombre no la soltaba; con su mano nerviosa seguía explorándole el cuerpo, rasguñándola, penetrándola. Cuando la mujer quedó muda, como muerta, el hombre se echó a reír y su risa parecía el canto de un animal'. Colocó el lapicero en su boca y relejó toda la hoja. Todavía agregó una última frase: 'La mujer pensó que los mordiscos del final habían sido lo mejor de todo y se alegró al recordar que el hombre volvería al día siguiente (*ivi*, pp. 163-164).

El trabajo en la radio, así como su obligación de asistir, al menos de vez en cuando, a las clases de Derecho, le deja muy poco tiempo para la escritura creativa. Así se explica que Varguitas sea capaz de pergeñar las líneas maestras de un relato en momentos y lugares insólitos. No sólo entre boletín y boletín informativo, sino, incluso, durante una sesión de espiritismo. Mientras el médium convoca a los espíritus, el joven aspirante a escritor se dedica a elaborar mentalmente su cuento sobre un senador:

Se me ocurrió un título enigmático: 'La cara incompleta'. Decidí, mientras Javier, incansable, exigía al escribano que convocara algún ángel, o, al menos, algún personaje histórico como Manco Cápac, que el senador terminaría resolviendo su problema mediante una fantasía freudiana: pondría a su esposa, en el momento del amor, un parche de pirata en el ojo (*ivi*, p. 71).

La tía Julia y su amigo Javier se convierten en los censores de sus cuentos. Varguitas necesita leer en voz alta sus relatos antes de enviarlos a los dominicales de los periódicos limeños. Así, el cuento titulado "La humillación de la cruz", basado en una historia que le suministra la propia tía Julia, es escuchado por ésta, quien continuamente le interrumpe para recordarle que nada tenía que ver con el relato original que ella le había proporcionado de manera oral:

Yo, angustiadísimo, hacía un alto para informarle que lo que escuchaba no era la 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 (*ivi*, p. 152).

A la lectura del relato "La tía Eliana" asisten, además de Javier y la tía Julia, Pascual y el Gran Pablito. Los dos últimos son los únicos que celebran el cuento, aunque su actitud le resulte a Varguitas muy sospechosa por ser sus subordinados. Javier, sin embargo, emite una opinión mucho más ecuánime, de tono crítico, amparándose en el buen gusto y en el sentido común: "Javier lo encontró irreal, nadie creería que una familia condena al ostracismo a una muchacha por casarse con un chino y me aseguró que si el marido era negro o indio la historia podía salvarse" (*ivi*, p. 277). Del mismo modo, en *La ciudad y los perros* también se nos ofrece una considerable lista de títulos con los que se adornan estas novelitas: *Los placeres de Eleodora*, *Los vicios de la carne*, *Lula*, *la chuchumeca incorregible*, *La mujer loca y el burro*, *La jijuna y el jijuno*, etc. La temida reacción del coronel del Leoncio Prado, que tiene ante sí al propio Alberto, es inmediata: "Hay que tener un espíritu extraviado, pervertido, para dedicarse a

escribir semejantes cosas. Hay que ser una escoria. Estos papeles deshonran al colegio, nos deshonran a todos" (*ivi*, p. 389).

¿Cómo se imagina Varguitas que debe ser un escritor? ¿En qué aspectos ha de ser modificada la vida de un hombre común para convertirse en un profesional de la literatura? Varguitas, por aquellos años juveniles, está convencido de que "una vocación literaria era incompatible con el baile y los deportes" (*ivi*, p. 74). Sin baile, sin deportes, y también sin hijos. Las lecciones de Pedro Camacho no caen en saco roto. Las mujeres y los hijos están ausentes de su vida para evitar que se traguen su energía. No se puede llegar a inventar e imaginar si se vive bajo la amenaza de la sífilis. Y añade el infeliz escritor: "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" (*ivi*, p. 193). La realidad, al menos en sus primeros años de escritor, fue pareja a lo que aquí se cuenta como mera ficción. En *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa nos relata su gran descubrimiento a su llegada a Barcelona. Su fracaso a la hora de encontrar un editor para sus cuentos escritos en Lima durante sus ratos libres tiene una explicación: "sólo se podía ser escritor si uno organizaba su vida en función de la literatura; si uno pretendía –como había hecho yo hasta entonces– organizar la literatura en función de una vida consagrada a otros amos, el resultado era la catástrofe" (*ivi*, pp. 48-49).

No faltan, claro está, los tópicos de los que no pudieron apartarse los escritores hispanoamericanos de la época en la que está ambientada *La tía Julia y el escribidor*. Varguitas ve como un ingrediente inseparable de su vocación el hecho de vivir en una buhardilla de París. El escritor y amigo personal de Vargas Llosa J. J. Armas Marcelo, define al incipiente novelista peruano de aquellos años como "un joven inexperto que soñaba, ante la incomprensión y el rechazo de su padre, con ser un escritor de novelas en el mundo parisino de Hemingway y Malraux. Y estaba decidido a llevar a cabo sus planes por encima incluso de la extenuación" (Armas Marcelo, 1991, pp. 78-79).

¿En dónde radica la diferencia entre el escribidor de radioteatros Pedro Camacho y Varguitas, el artista adolescente, el aspirante a escritor que sueña con su buhardilla parisina? Para José Miguel Oviedo, Camacho es "el retrato burlesco, la caricatura, del modelo que del escritor tiene Vargas Llosa" (*ivi*, p. 306). En la novela tendríamos, pues, como avisa el propio Oviedo, "a un *escribidor* que sí escribe, que no hace otra cosa que escribir, y a un *escritor* que no puede escribir, que se distrae de su tarea, que dispersa su vida en actos ajenos a la literatura" (*ivi*, p. 309). Pedro Camacho, como cualquier profesional de la literatura, posee su poética personal y sus manías. Su inspiración es proporcional a la luz del día:

Comienzo a escribir con la primera luz – le explica a un Varguitas rendido a sus pies –. Al mediodía mi cerebro es una antorcha. Luego va perdiendo fuego y a eso de la tardecita paro porque sólo quedan brasas. Pero no importa, ya que en las tardes y en las noches es cuando más rinde el actor. Tengo mi sistema bien distribuido (*ivi*, pp. 56-57).

Para el escribidor Camacho la mejor manera de hacer arte es identificarse, materialmente, con la realidad. Lo que sucede es que su realidad resulta esperpéntica, distorsionada, cuando nos hace partícipes de su "secreto":

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 [...] ¿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? [...] ¿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? (*ivi*, pp. 163-164).

Sobre la realidad y la irrealidad de la literatura ha hablado y escrito frecuentemente el escritor peruano. En el libro *El Buitre y el ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, de Ricardo Cano Gaviria, cuando éste le pregunta si todos los escritores son realistas, recibe la siguiente respuesta: “Creo que la única división que se puede establecer a este respecto es que hay literatura que tiene vida, y literatura que carece de vida... La primera es ‘realista’, la segunda ‘irreal’” (Cano Gaviria, 1972, p. 60). En *La verdad sobre las mentiras*, Vargas Llosa califica la novela de “género amoral” en el que la verdad o la mentira “son conceptos exclusivamente estéticos” (Vargas Llosa, 1990, p. 10). En su conocido y ejemplar ensayo sobre Madame Bovary, *La orgía perpetua*, Vargas Llosa saca a relucir lo que él considera el aspecto fundamental del método flaubertiano: “el saqueo consciente de la realidad real para la edificación de la realidad ficticia” (Vargas Llosa, 1975, p. 88). Y pone unos cuantos y significativos ejemplos, extraídos de la citada novela francesa:

Para describir las lecturas infantiles de Emma, repasó los viejos libros de cuentos y de historia que él y sus hermanos habían leído de niños. Antes de iniciar los comicios agrícolas asistió, con papel y lápiz en la mano, a un evento de este tipo en el pueblo de Darnétal, y para la enfermedad del Ciego y el remedio que Homais le recomienda interrogó a Louis Bouilhet, que había sido estudiante de medicina y le pidió que consultara a especialistas (*ivi*, pp. 88-89).

¿Pero qué tipo de realidad, cabría preguntarnos, es la que le interesa al escritor en ciernes, al protagonista de *La tía Julia*? Sus cuentos se nutren de las historias que le van relatando los demás, sus amigos, su propia familia, la tía Julia, con las consiguientes y necesarias modificaciones, con su *elemento añadido*, dicho con un término puramente vargasllosiano, que explica y precisa en su delicioso libro, compartido con Martín de Riquer, *El combate imaginario*:

Como todo gran creador, Joanot Martorell edificó su novela a imagen y semejanza de la realidad de su época, utilizando todos los materiales que su tiempo le ofrecía. Pero si *Tirant lo Blanc* fuera sólo esto, sería apenas un invaluable documento, no una gran novela. Además de testimonio ella es, también, una realidad soberana, porque en sus páginas, Martorell al mismo tiempo que expresó, rectificó su realidad: al mismo tiempo que dijo la vida, la contradijo (Martín de Riquer - Vargas Llosa, 1972, p. 28).

Cualquier realidad cabe en las páginas de un relato. Nada es, de antemano, desechable, ajeno a la creación literaria, como se refleja en las páginas de *La tía Julia*: “Interrogando en el estudio de la calle Belén o ante una grabadora, a artistas de cabaret y a parlamentarios, a futbolistas y a niños prodigio, aprendí que todo el mundo, sin excepción, podía ser tema de cuento” (*ivi*, p. 271). En

Historia secreta de una novela, breve texto en el que Vargas Llosa confiesa no creer en la inspiración y ser un desairado de las musas, el escritor peruano cuenta con todo lujo de detalle cómo llevó a cabo su novela *La Casa Verde*. Hubo, en primer lugar, un largo periodo de investigación con la lectura de numerosos libros sobre la Amazonía, enclave en el que situaba la acción de su obra. El escritor, sin embargo, en esta compleja y laboriosa etapa inicial, considera insuficiente esa labor y admite ser un ignorante de los árboles, los animales, usos y costumbres de la selva peruana. Sus escrúpulos y su sospecha de haber idealizado el ambiente y la vida de la región amazónica le hacen tomar la determinación “de no publicar el libro mientras no hubiera retornado a la selva” (Vargas Llosa, 1971, p. 68). Y así sucede, no sin pocas dificultades, hasta el punto de tener que convertirse por un tiempo en un supuesto ingeniero comisionado por el Presidente de la República para estudiar las posibilidades agropecuarias en la región del Alto Marañón, y conseguir así, con este señuelo, su propósito.

El escritor en formación, Varguitas, admira del escribidor consagrado, incontestable en su puesto de trabajo, su voluntad de hierro, su capacidad de trabajo, “esa aptitud para producir, mañana y tarde, tarde y noche, tormentosas historias” (Vargas Llosa, 1977, p. 232). Un horario de entre quince y dieciséis horas de lunes a sábado, y de ocho a diez horas los domingos. Y lo que es más mucho más impresionante: horas “productivas, de rendimiento ‘artístico’ sonante” (*ivi*, p. 157). Varguitas se sorprende de la celeridad con la que Pedro Camacho es capaz de rellenar los folios en blanco de su máquina, hasta el punto de traerle a la memoria la teoría de los surrealistas franceses sobre la escritura automática:

Escribía con dos dedos, muy rápido. Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pasando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban (*ivi*, p. 158).

No escribe para vivir, sino que vive para escribir, y sin el sentido de la trascendencia que suele ir parejo al acto de la creación. Cuando Varguitas le pregunta la razón por la que no publica sus textos, Camacho le responde: “Mis escritos se conservan en un lugar más indeleble que los libros – me instruyó en el acto –: la memoria de los radioescuchas” (*ivi*, p. 159).

Hacia la mitad de la novela, cuando ya conocemos la situación de cada uno de los personajes, asistimos a una encendida defensa de la vocación literaria de Pedro Camacho. El futuro novelista, Varguitas, no termina de comprender cómo puede ser una parodia de escritor y, al mismo tiempo, el único que merecía ese nombre en el Perú. Este controvertido asunto trae consigo la consiguiente reflexión en la que se adivina el pensamiento crítico, sin cortapisas, del propio Vargas Llosa:

¿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 (*ivi*, p. 236).

Lo cierto es que el estilo de los cuentos de Varguitas se aproxima cada vez más a las narraciones truculentas inventadas por Camacho, quien, en ningún caso, rehúye de los finales de carácter netamente folletinescos, ni de los consabidos tópicos con los que adorna su relamida prosa: la teutónica Berlín, la flemática Londres, la pecaminosa París. Varguitas define a Josefina Sánchez, una de las actrices del radioteatro de Camacho, de la misma o parecida forma truculenta y grandilocuente con la que éste lo hacía con sus tipos de ficción:

Resultaba imposible adivinar su edad, aunque tenía que haber dejado atrás el medio siglo. Morena, se oxigenaba los pelos, que sobresalían, amarillos paja, de un turbante granate y se le chorreaban sobre las orejas, sin llegar desgraciadamente a ocultarlas, pues eran enormes, muy abiertas y como ávidamente proyectadas sobre los ruidos del mundo. Pero lo más llamativo de ella era su papada, una bolsa de pellejos que caía sobre sus blusas multicolores. Tenía un bozo espeso que hubiera podido llamarse bigote y cultivaba la atroz costumbre de sobárselo al hablar (*ivi*, p. 281).

¿Acaso no son tan folletinescas, extravagantes y excéntricas las vicisitudes del matrimonio de Varguitas con su tía Julia como cualquiera de los seriales que escribe Pedro Camacho? En uno y otro caso, los finales de cada capítulo –las narraciones de Camacho para la radio o la historia del precipitado y estrambótico casamiento – invitan a seguir adelante en la lectura por la intriga aún no resuelta, por los misterios que hay que desvelar, como sucedía en las mejores novelas del admirado Dumas.

La tía Julia y el escritor no es, probablemente, la novela más citada ni la mejor conocida por los estudiosos de la obra narrativa de Mario Vargas Llosa, pero frente a otros relatos supuestamente de mayor calado y trascendencia, como los ya citados *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *Conversación en la Catedral* o *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del chivo*, posee una enorme frescura, un desbordante dinamismo, una gracia singular con las que se ven recompensadas las expectativas del lector más exigente. Así como otros valores, nada despreciables, muy enriquecedores, que nos sirven para conocer, más a fondo si cabe, las ideas de su autor, relacionadas con la teoría de la literatura y con la creación artística, y que José Miguel Oviedo resume así, de manera magistral:

El libro no sólo responde a la pregunta *cómo se escribe la literatura*: con obstinación, locura y una reiterada traición a la realidad; también explica *por qué se escribe*, es decir, por un afán, siempre insatisfecho de subsanar una fractura con la realidad y de elaborar, a partir de ella, ficciones compensatorias en las que los lectores pueden asimismo reconocerse (Oviedo, 1977, p. 314).

Bibliografía

- ARMAS MARCELO, Juan Jesús. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid, Temas de Hoy, 1991.
- CANO GAVIRIA, Ricardo. *El buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona, Anagrama, 1972.
- DONOSO, José. *Historia personal del 'boom'*. Barcelona, Anagrama, 1972.
- OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- RIQUER, Martín de – Mario, Vargas Llosa. *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- URQUIDI ILLANES, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz, Khana Cruz, 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona, Seix Barral, 1963.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 1971.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Buenos Aires, América Nueva, 1974.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y 'Madame Bovary'*. Madrid, Taurus, 1975.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Planeta, 1997.

José Belmonte Serrano es Profesor Titular de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia (España). Es autor de un centenar de artículos publicados en revistas de alto impacto europeas, norteamericanas y latinoamericanas, de varias ediciones críticas y varios libros de ensayo. Entre los principales temas de su investigación figura el estudio de la Guerra Civil española y la Memoria histórica, reflejada en la narrativa de autores como Castillo-Puche, Juan Marsé y Martínez de Pisón.

Contacto: jbs@um.es

Marco Succio es Investigador de Literatura Española en la Universidad de Génova. Es miembro del colegio de docentes del Doctorado en Literaturas y Culturas Clásicas y Modernas de la Universidad de Génova y forma parte del comité científico de la Cátedra Arturo Pérez Reverte de la Universidad de Murcia. Ha publicado varios artículos en revistas italianas y españolas y es también autor del volumen *Dal Movimento alla Movida. Il romanzo spagnolo dal franchismo a oggi (1939-2011)*.

Contacto: marco.succio@unige.it

Recibido: 15/05/2019

Aceptado: 17/10/2019