

## LA TENTACIÓN FÁUSTICA EN *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*

Francesca Denegri

Se suele considerar a la tía Julia y a Pedro Camacho como los personajes que contribuyen —con igual dosis de protagonismo— a que el personaje narrador (Marito/Varguitas) de *La tía Julia y el escritor* logre convertirse en el gran maestro Vargas Llosa. En estas páginas se sostiene que si bien Camacho representa una lección importante en la vida del aprendiz de escritor, el cómplice clave para que Marito/Varguitas realice el parricidio simbólico que se erige como paso necesario para su metamorfosis, es en verdad la tía Julia, quien una vez cumplida su misión se evapora como la Margarita de *Fausto*, pero sin provocar el dilema faustiano.

---

FRANCESCA DENEGRI. Profesora asociada de literatura en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su doctorado en Literatura Hispánica en el King's College de la Universidad de Londres en 1991. Es autora de *Soy señora: Testimonio de Irene Jara de Marcelliano* (Lima, IEP/Flora Tristán, 2000) y *El abanico y la cigarrera, la primera generación de ilustradas en el Perú* (Lima, IEP/Flora Tristán, 1996), además de artículos sobre literatura latinoamericana. Francescadenegri57@yahoo.com.

Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor  
por la literatura nunca hubiera perseverado yo de manera  
tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría  
convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación.

Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado,  
y no hubiera sentido que aquello era lo que más  
podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor.  
(Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*.)

Mi deseo es abarcar con mi espíritu todo,  
lo más excelso y lo más ínfimo, llevar en mi pecho el destino de la  
humanidad, como si yo fuese enteramente ella.  
(Goethe, *Fausto*, II.)

### 1. Las paradojas del *Fausto* y la máquina textual

Con el Cervantes y el Príncipe de Asturias entre muchos otros premios bajo el brazo, y ahora con el Nobel, el más prestigioso con el que un escritor puede atreverse a soñar, escribir sobre Vargas Llosa resulta desafiante, no sólo por los fuegos artificiales de su verbo, la estructura catedralicia de sus novelas y la fertilidad de su inagotable veta narrativa, también por la ingente bibliografía crítica que llena las estanterías de bibliotecas públicas y privadas, y por la familiaridad con la que lectores de otras latitudes comentan su obra. Diecisiete novelas, además de otros tantos libros de ensayo, obras de teatro, diarios, cartas, memorias y una caudalosa obra periodística, escritas con pasión contagiosa y fuerza hipnotizadora, constituyen un material laberíntico —que sin duda seguirá creciendo en caudal— para quien intenta, después de tantas palabras, la espumosa empresa de añadir algún nuevo hilo al apretado tejido de artículos y estudios académicos publicados sobre el tema.

Me aventuro a sugerir que esta sensación liliputiense que infunde la obra de Vargas Llosa y que intento evocar al iniciar este texto, podría en realidad no ser sino sólo el otro lado de la medalla de lo que en adelante llamaré “la poética fáustica” del autor. Una poética que, tal como la vive el Fausto clásico en el momento de pactar con Mefisto, libera enormes energías que lo conectan —y conectan al lector— con

lo más vital de sí mismo y que se renueva con cada libro, permitiéndole impulsarse y llegar cada vez más lejos —y paradójicamente más cerca también— de donde comenzó. La energía totalizante de su praxis escritural vibra animada por la misma fe que alimenta su teoría novelesca, aquella de la novela como espacio de exorcismo de los demonios del narrador, teoría que discurre —desde 1971 cuando presentó su tesis sobre García Márquez en la Universidad de Madrid— entre historias de deicidios perfectos, orgías perpetuas, tradiciones libertinas y malditismo exhibicionista.

El hilo que recorre las diversas versiones del viejo Fausto —cuyas ansias devoradoras por abarcar a la humanidad entera y plural con su espíritu único y singular lo lanzan a un laberinto de donde no sabrá cómo salir— y el hilo de los personajes que pululan por las páginas de la obra crítica del autor, desde el deicida, los demonios, el libertino y el maldito, es el hilo de la *para-doxa*, donde la dualidad del impulso simultáneo de vida y muerte, bien y mal, creación y destrucción, valor y cobardía laten juntos confundándose en el fondo más oscuro de la imaginación artística.

Sin embargo tan significativos como los paralelismos y puntos de contacto entre el personaje medieval y la narrativa del Nobel son sus desencuentros y divergencias. El lugar en el que uno y otro dejan de coincidir es el laberinto, espacio en el que si las fuerzas de Fausto parecen flaquear frente a la bien disimulada malicia de su amañado acompañante, las de Vargas Llosa parecen multiplicarse inexorablemente hasta lograr una acumulación proporcional y aún mayor a aquella que le oponen sus propios demonios. Cuanto más amenazantes a la soberanía autorial resulten los espíritus liberados en el ruedo textual, más complejo será el ensamblaje de las piezas narrativas con las que el escritor opondrá al temible poder. Es gracias a la creación de esos andamiajes de asombrosa complejidad y al virtuosismo de una técnica retórica que deslumbraron a los críticos ya desde *La ciudad y los perros*, que Vargas Llosa logrará convertir “lo que (se) describe en lo descrito” de modo tal que sea siempre el autor, y no Mefisto, quien maneje las riendas de la historia hasta el momento de llegar a la salida del laberinto y poner punto final al relato (Vargas Llosa, 2002, p. 18). Como sugiere Carlos Alonso (Alonso, 1991), se trata de la feroz pugna por construir y afirmar una autoridad narrativa que sólo parece lograrse materializándola en una máquina generadora de textos cuyas tramas de infinitos y delicados hilos surgen

como orquestadas matemáticamente. Armado de esta máquina fina y de alto grado de adaptación, el autor resiste no sólo al formidable poder de sus mefistos liberados, también al orden social establecido. Pero regresemos a las convergencias. La figura del Fausto —desde sus orígenes medievales en las remotas brumas de la utopía alquimista hasta sus versiones desarrollistas más conocidas como la de Goethe, y también las más modernas como el *Doktor Faustus* de Mann, la *Bohemian Rhapsody* de la banda de rock británica Queen, o *El anfitrión* de Jorge Edwards— encarna en toda su contradictoria naturaleza la imaginación moral del sujeto entregado al proceso creativo. La dialéctica del bien y del mal que late borboteante y volcánica en el corazón de dicho proceso parece tener sin cuidado a Mefisto pero en cambio arroja a Fausto en el torbellino de la angustia y la negación.

El mito de la creación judeocristiana sugiere que Dios habría creado los cielos y la tierra “de la nada” (“y dijo Dios que sea la luz y fue la luz”). Pero Mefisto refuta el sentido del mito cuando declara desafiante que la luz que alumbra al mundo no sólo no fue creada de la nada, que fue arrancada del “reino y rango de la Madre Noche”, sino que además cada día la luz “le disputa sin cesar su lugar” a la noche, en una lucha eterna entre luz y sombra, bien y mal, que continúa y continuará sin cuartel hasta el fin de los tiempos (Goethe, I, p. 33). Si es de las tinieblas de donde Dios arranca la luz y si es verdad que nada sale de la nada, entonces podríamos afirmar que todo sale de algo, es decir, de algo que ya tiene vida propia y que a pesar de la resistencia que oponga al sacrificio de su estado original, no logra escapar del proceso de transformación incesante de la materia, como lo anuncia desde el otro lado del conocimiento religioso la primera ley de la termodinámica. La angustia moral de Fausto aparece precisamente en el momento en que descubre la violencia que anida en esta cadena transformativa de la vida reflejada en el acto creativo, y que no habrá por tanto manera de evitarla si ha de llevar en su pecho como es su deseo “el destino de la humanidad”. La posibilidad de que sea su propia mano la que deba arrancar, arrebatar, extirpar y descuajar lo nuevo de lo antiguo, la luz de las sombras, cubriéndose de mugre y acaso también de sangre, provoca espanto en ese mismo Fausto que momentos antes ha reclamado su derecho de abarcarlo todo con su espíritu, “lo más excelso y lo más ínfimo”. Una imagen más amable, que representa este proceso fuera de la dualidad del pensamiento binario occidental, sería la de la flor de loto,

que se alimenta del fango putrefacto y negro en el que hunde sus tiernas y delicadas raíces para luego eclosionar en todo su esplendor a la luz del pleno día.

Pero Fausto nace en Europa y no en Oriente y sigue estremeciéndose de pavor ante esta realidad contradictoria que lo conmina a hacer el bien sin por ello dejar de hacer el mal, a crear sin por ello dejar de destruir. Su dilema conecta con ese anhelo tan inequívocamente humano que es el de hacer “todo” lo que está al alcance del sujeto para alcanzar su potencial creativo. El encomillado señala los límites de su significado. Porque “todo” incluiría también la temible negociación con poderes oscuros que no garantizan el respeto a las leyes del mundo de arriba y que por lo tanto no excluyen el comercio con el mal. El vértigo que sienten los personajes más memorables del autor, desde Alberto en *La ciudad de los perros*, Santiago en *Conversación en La Catedral*, y los dos Litumas, hasta aquellos que aparecen en sus novelas más recientes, como la Urania de *La fiesta del Chivo* y el Roger Casement de *El sueño del celta* es precisamente el vértigo de la conciencia que se ve atrapada en el corazón del mal, lugar del que difícilmente saldrá con las manos limpias.

Lo que Goethe sugiere al respecto cuando tras un monólogo de angustia hamletiana Fausto, acompañado de Mefisto, se lanza a “la incesante actividad, que es como verdaderamente se realiza el hombre” (Goethe, II, p. 38), es que la única manera de conjurar el miedo que paraliza al sujeto en el umbral de la actividad creativa es asumiendo plenamente este nuevo orden de paradojas, sin sofismas ni subterfugios. La paradoja (del griego *para*, contrario a; y *doxa*, opinión común, buen juicio) atenta contra la búsqueda de ideas puras y verdades a salvo de la contaminación implicada en el mero acto de vivir. La paradoja propone una verdad contraria a las verdades de la *doxa* y a la lógica dualista y binaria que ordena desde sus albores el pensamiento occidental, prometiendo el paraíso de la virtud pura e impoluta.

Mefisto es temible precisamente porque anuncia a todos los vientos su gran plan benefactor de liberar a Fausto de “vanas quimeras” —de modo que su patrocinado llegue a ser el anhelado “Señor Microcosmos en eterno crecimiento”—, pero lo hace sin escamotear sus malas artes ni su identidad de consumado artífice de engaños. Por ello, escribe Marshall Berman, “el Mefisto de Goethe se materializa como el

maestro de estas paradojas: una complicación moderna de su tradicional rol cristiano de padre de la mentira” (2008, p. 38).

El problema de Fausto es que, incapaz de asumir plenamente la naturaleza paradójica inherente a la creatividad, terminará negando su responsabilidad en la destrucción de la dulce Margarita primero y de los indefensos Baucis y Filomen después, personajes a quienes tendrá que hacer desaparecer para seguir en carrera hasta “abarloarlo todo con su espíritu” que es, como hemos visto, su ardiente y único deseo. Desprovisto de máquinas textuales prodigiosas como las que Vargas Llosa ha ido inventando y perfeccionando a lo largo del tiempo, Fausto se encuentra indefenso y paralizado ante la violencia implícita que debe asumir si es que va a llevar el desmedido proyecto de abarloarlo todo hasta su conclusión final. Ante esta duda de Fausto que lo revela en su humanidad más profunda, Mefisto —demonio al fin y al cabo— responde desdeñoso en uno de los pasajes de prosa más descarnada de la obra: “pretendes volar a las alturas más excelsas pero tienes vértigo”.

## 2. Historia de un parricidio

Lejos está, empero, el personaje-narrador de *La tía Julia y el escribidor* (en adelante *LTJ*) de sufrir los arrebatos culposos del Fausto. La novela narra una doble metamorfosis. La del inexperto y tímido Marito en hombre hecho y derecho tras la conquista de una mujer “que podría ser su mamá” —con quien se casará a pesar de la feroz oposición de su padre— y la de Varguitas, estudiante de una universidad en la Lima provinciana y mediocre de los cincuenta, en un distinguido escritor residente en París. Dos son los personajes que según la crítica intervienen en el relato con igual dosis de protagonismo para ayudar al personaje narrador a llegar a su feliz destino: la tía Julia y Pedro Camacho, guionista de radionovelas. Si bien es cierto que la presencia de Camacho en la vida del aprendiz a escritor constituye una lección importante para el joven acerca de las fronteras que deben mantenerse claramente señaladas entre ficción y realidad (Pollarolo, 2010; Standish, 1993; Magnarelli, 1986; Oviedo, 1982; Jones, 1979) es la tía Julia quien en verdad representa, más allá de su primera conquista seria, el cómplice clave para emprender el acto de parricidio simbólico que se erige como paso requerido para la metamorfosis de Marito”/“Varguitas”

en el gran maestro Vargas Llosa, metamorfosis que, propongo, es la que constituye el corazón del discurso novelesco.

Estos dos momentos narrativos ubicados a cada lado del rito de pasaje en la vida del personaje-narrador funcionan entonces como sujeta-libros entre cuyas fronteras la novela se irá armando, desdoblándose y conteniendo dentro de una veta humorística novedosa de la que el autor se vale para explorar por primera vez en su obra las relaciones de su mundo personal y privado. En el “collage autobiográfico” que resulta de esta exploración abierta en el pasado familiar, nombres y rasgos de personajes novelescos coinciden sin disimulo con aquellos de la vida real: Marito, Mario, Patricia, Julia, tío Lucho, tía Olga, tío Jorge, Javier y un largo etcétera (Oviedo, 1982). En el primer momento señalado Varguitas intuye, no sin cierta melancolía que —por las circunstancias de su nacimiento en un país de gentes tristes y mediocres— tendrá que pasarse la vida trabajando en cualquier cosa menos en lo único que verdaderamente lo apasiona, la literatura. Es sólo después de haber conocido a Julia y de casarse con ella que descubrirá que en verdad no existe más destino que el que uno mismo se inventa y que el paraíso sí es posible, aun para un peruano como él. En el segundo, ubicado veinte años más adelante, Varguitas aparecerá implícitamente como Vargas Llosa, escritor profesional y distinguido afincado en Europa con “la prima Patricia”, su nueva mujer y compañera de viajes al Perú, país cada vez más patético y más triste, que paradójicamente sigue funcionando como la fuente inagotable de su inspiración novelesca.

Al asumir la función de narrador, Vargas Llosa resalta desde el primer párrafo de la novela la distancia cronológica y la brecha emocional que lo separa del Marito/Varguitas iniciático en el que se ancla la historia. “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores”, escribe el maduro narrador. “Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor” (*LTJ*, p. 15). Queda claro que tantos años y tanto caudal de agua bajo el puente han neutralizado sin remedio la emoción y borroneado su memoria, hasta el punto de no recordar bien qué estudiaba aquel joven con quien apenas parece identificarse ahora. El espacio autobiográfico aparece así como una propuesta de reconocimiento que emprende el narrador profesional frente al joven inseguro y melancólico que ahora

no es sino parte de la prehistoria privada. Re-conocimiento que empieza con un intento frustrado: el de dibujar un autorretrato de su juventud que no bien bocetados sus contornos, se desdibujan y desintegran como una ruina a la intemperie, o “como una cara que se mira en la memoria de sí misma” (Derrida, 1993, p. 45).

Pero si no recuerda bien qué carrera estudia, no es gratuito que sí recuerde, en cambio, detalles precisos y curiosos de horarios, sueldos, cargos y funciones de su quehacer cotidiano en aquel tiempo remoto, además de la vida y milagros de quienes fungían de asistentes en la oficina de Radio Panamericana. Y tampoco resulta fortuito que más adelante evoque con igual claridad los seis empleos adicionales que tendrá que añadir al original en la estación de radio, para triplicar sus ingresos y convencer a su padre de que él es perfectamente capaz de mantener a la tía Julia. Nada de esto es gratuito porque el tema del trabajo como obligación que distrae al futuro escritor aparece trenzado apretadamente con el tema de fondo de la novela, que es el mismo que el de su libro de memorias: el conflicto a muerte con el padre, tema que late callado y persistente en la obra literaria del Nobel como “la voz de la fuente que no se oye”. Aún hoy, la imagen de aquel padre violento que irrumpe sin aviso ni lógica en la infancia del hijo amenazando su integridad física y emocional, es evocada por el prestigioso autor en el discurso de la Academia Sueca como una presencia de la que “nunca cree que podrá recobrase” (Vargas Llosa, 2010, p. 9).

En realidad, los episodios que confluyen en la divisoria de aguas que significó el re-descubrimiento del padre, no aparecen en *LTI* sino en las memorias que el autor publicará dieciséis años después de publicada la novela, tras su derrota electoral en el Perú: *El pez en el agua* (en adelante *EPA*). Hasta entonces, la misteriosa historia de la desaparición del padre meses antes de que el autor naciera, se había mantenido como un secreto a voces que iba creciendo y rozando las dimensiones del tabú a medida que el autor iba cosechando más reconocimientos en el mundo. Por todo ello, el relato minucioso y adolorido de esta historia y de su impacto en el niño constituye una simbólica salida del armario a la vez que un intento de saldar cuentas, aun si tardío, con el padre verdugo cuya dimensión amenazante seguirá latiendo en la memoria del autor hasta el día de hoy, como él mismo lo declarara en Estocolmo.

Vale la pena detenerse en las páginas iniciales del libro de memorias en las que el autor recuerda sus primeras impresiones infantiles



tras la confesión que su madre le hiciera acerca del padre que siempre creyó muerto. Al aturdimiento que invade al niño cuando oye las primeras palabras de su madre (“fue como si el mundo se me paralizara”, *EPA*, p. 11), seguirá la negación (“¿No me estás mintiendo, mamá?”, p. 17), y luego un instante —demasiado breve acaso— de celebración, en el que el niño emocionado y “dando brincos de felicidad” se acerca al Hotel de Turistas de la mano de su mamá para conocer a su papá. La realidad sin embargo no tarda en imponerse cuando éste intuye la decepción de su progenitor ante su apocada presencia (“¿Este es mi hijo?”, p. 33), la misma que provoca el primer eslabón de una larga cadena de sentimientos de revancha del niño (“tenía como el sentimiento de una estafa: este papá no se parecía al que yo creía muerto”, p. 34). En las secuencias que siguen, la frágil relación entre padre e hijo irá resbalando inexorable por una oscura y jabonosa pendiente donde el engaño y la manipulación como armas que maneja con torpeza el padre, y lo que es peor ahora, en complicidad con la madre, quedarán impresas como huellas visibles en la memoria del narrador.

Entre ellas, la de mayor patetismo y tensión dramática comienza como un inocente paseo en auto por el centro de Piura y termina en un largo viaje de contrabando por la carretera Panamericana en el que padre y madre se confabulan exitosamente ante el horror del lector, para separar al hijo de primos, tíos y abuelos y llevárselo a engañifas hasta la lejana Lima. La primera secuencia concluye cuando el padre, después de cuadrar el auto en un hotel de Chiclayo, deja al niño solo en un cuarto y se mete con la madre en el otro. El niño pasa la noche en vigilia “con los ojos abiertos y el corazón sobresaltado, tratando de oír alguna voz, algún ruido en el cuarto contiguo, muerto de celos y sintiéndome víctima de una gran traición”. Por supuesto no llega a oír nada porque “la voz de las fuentes no se oye”, pero, continúa el narrador, “a ratos me venían arcadas de disgusto, un asco infinito, imaginando que mi mamá podía estar ahí, haciendo con el señor ése las inmundicias que hacían los hombres y las mujeres para tener hijos” (*EPA*, p. 36). Como se verá más adelante, esta súbita expulsión del paraíso de la infancia en la que el padre “le roba a su mamá” constituye el andamiaje sobre el que se construirá el escenario de la segunda expulsión representada en la novela.

Si bien es cierto que la expulsión primaria del paraíso por obra y gracia del padre no aparece representada en *LITJ* sino en las memo-

rias de 1993, la figuración del padre como adversario fantasmático y temible contra el cual el hijo debe afirmarse contra viento y marea para sobrevivir es el núcleo que estructura la trama de esta novela de formación. En realidad la seducción de la tía Julia y la rocambolesca historia del matrimonio con ella podría leerse como una mera pieza más, aun si dotada de una tensión dramática perfecta e insoportable, dentro de la gran figura mayor que traza el rompecabezas: aquella de la destrucción simbólica del padre que Marito está obligado a officiar como necesario ritual de pasaje a escritor profesional. Empresa formidable y acaso imposible, como lo sugiere la lógica narrativa del mito griego, sin la presencia instrumental de la madre simbólica seducida, cuya función es la de investir al hijo de la confianza y el poder necesarios para lanzarse al ruedo y salir airoso del combate.

Una vez oficiado el parricidio, Marito podrá huir de la ciudad triste y mediocre que detestó desde el momento en que llegó engañado por su padre, y viajar a París para vivir libre por fin del terror que nunca lo dejó de acosar en Lima. La historia del enfrentamiento entre padre e hijo, narrada a un ritmo acezante a pesar de la ironía, llega a su culminación cuando al regreso de Chíncha, el padre espera armado a Marito y lo amenaza con matarlo si éste no abandona a quien es ahora su cónyuge. Finalmente y a pesar de una tensa resistencia, el flamante esposo terminará resignándose con “amargura e impotencia” al mandato del padre y maldiciéndose por no tener siquiera “con qué comprarse él también un revólver” (*LTJ*, p. 436). La segunda expulsión del paraíso se cumple entonces cuando la tía Julia abandona el país una brumosa madrugada de invierno limeño ante la mirada melancólica de su joven esposo. El padre se erige así como la figura que, no contento con expulsarlo del paraíso original —aquel representado por la unión del hijo con la madre biológica—, lo exilia también del paraíso sucedáneo, aquel de la unión con la madre simbólica conquistada a fuerza de puro pulso, la tía Julia.

Pero la victoria final no está cantada y el espacio textual se construye como una palestra alternativa donde el hijo se enfrenta al padre con una “aptitud”, una “facultad” que lo singulariza y le permite derribarlo. En realidad no se trata sólo de una revancha, ni tampoco de una merecida justicia poética, sino de una necesidad que se le sigue imponiendo al hijo y que lo conmina a defenderse sin descanso con estrategias cuya eficacia Mario Vargas ya había aprendido a reconocer en sus épocas de estudiante de literatura en San Marcos, cuando —a

salto de mata entre los siete trabajos que desempeñaba para mantener a su esposa Julia Urquidí— escribió su tesis sobre Rubén Darío. Porque ya en “Bases para una interpretación de Darío” presentada en 1958 ante un jurado de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de San Marcos, el entonces candidato a bachiller concibe explícitamente la literatura como espacio en el que el sujeto humillado pero ahora armado de una “aptitud” que lo “eleva y distingue del resto” puede atreverse a “vencer” a los que hicieron de él una víctima (*Bases*, p. 82).

Aunque Mario Vargas no ofrece en su tesis una definición clara de esa “aptitud”, propone que quien la posee desde niño, como fue el caso de Darío, habrá de acentuar esa “diferencia, jerarquía y distinción” que lo separa de la colectividad, si la practica y la “concreta en hechos”. La tesis enfoca en la poesis —que a su vez anuncia aquella otra transformación autobiográfica representada en *LTJ*— del pequeño Félix Rubén García Sarmiento en el gran Rubén Darío. Para ello Vargas bucea en las aguas oscuras de la biografía del poeta, cuando éste descubre, a los diez años, que sus padres no son quienes él pensaba que eran, que su padre verdadero es en realidad su “tío”, y que su madre verdadera no es la abuela a quien él llamó siempre mamá sino una mujer más joven a quien acaba de conocer y que ahora lo llena de regalos y lo abraza llorando de congoja por el hijo perdido y de felicidad por el hijo recuperado. Sugiere el joven candidato Vargas que al descubrir Félix Rubén García aquel engaño, no sólo surgiría para siempre en su mente la duda sobre la verdad de su origen, sino lo que es más significativo, que a partir de ese instante despertaría en él la conciencia de su diferencia irremediable, de “no ser uno más entre todos”, y de la necesidad de recluirse en su casa y aislarse para dedicarse por entero a cultivar esa “aptitud” especial que lo convertirá a la postre en el celebrado Rubén Darío. Es una “aptitud” que lo aísla del mundo inocente y lúdico de los otros niños, y a la que sin embargo Félix Rubén se aferrará porque siendo una “facultad que hay en él y que los otros no poseen” (*Bases*, p. 82) le imprime un poder único y superior.

Por otro lado, del primer encuentro con su propio padre, concluirá Vargas Llosa en sus memorias que, “junto con el terror, me inspiró odio” (*EPA*, p. 65). La conciencia del pequeño Félix Rubén evocada por Vargas en su tesis, de “no ser uno entre los otros” es tan dramática como el odio que siente el Marito de *EPA* por su padre. Sin embargo acaso más grave que la duda del origen que comparte el candidato a bachiller

con Félix Rubén, sea el trauma del miedo a la violencia que padeció cuando niño bajo el yugo paterno. Escribe en sus memorias:

En los años que viví con mi padre, hasta que entré al Leoncio Prado, en 1950, se desvaneció la inocencia, la visión candorosa del mundo que mi madre, mis abuelos y mis tíos me habían inculcado. En esos tres años descubrí la crueldad, el miedo, el rencor, dimensión tortuosa y violenta que está siempre, a veces más, a veces menos, contrapesando el lado generoso y bienhechor de todo destino humano. Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente ahora no sería un escritor. (*EPA*, p. 115.)

En los capítulos impares de *EPA* los episodios de abuso del padre al hijo y a la madre —los golpes y las patadas en la calle, las amenazas, las burlas, los cachetadones que lo derriban en la puerta de la iglesia, los insultos a gritos por las noches— se suceden unos a otros en una espiral de violencia que lleva a que el hijo desee “morirse de verdad, porque incluso la muerte parecía preferible al miedo que sentía” (*EPA*, p. 62). Y sin embargo aquello que más atormenta al niño que años más tarde intentará reconstruir el autor en el acto de recordar, no es el terror sino la humillación. “Cuando me pegaba”, escribe, “yo perdía totalmente los papeles, y el terror me hacía muchas veces humillarme ante él y pedirle perdón con las manos juntas. Pero ni eso lo calmaba... cuando aquello terminaba no eran los golpes, sino la rabia y el asco conmigo mismo por haberle tenido tanto miedo y haberme humillado ante él de esa manera, lo que me mantenía desvelado, llorando en silencio” (*EPA*, p. 65).

En “El origen de una vocación”, como se titula el capítulo central de la tesis de 1958, el joven Vargas indaga con detenimiento en la experiencia de impotencia que habría de sentir Darío ante aquellos que lo abandonaron y engañaron, y concluye que “‘a los zopencos’ de ‘brazos musculosos’ que han hecho de él una víctima los vencerá, en cierta forma los humillará” entregándose a la escritura (*Bases*, p. 82). La identificación del joven Vargas con la historia del poeta humillado de niño y reivindicado en toda su dignidad soberana gracias al ejercicio de la es-

critura es significativa por varias razones. Más allá de poseer él también esa “aptitud” especial, ya entonces la literatura se vislumbraba como la mejor arma a la que el entonces estudiante de San Marcos, agobiado por la violencia autoritaria del padre, tenía para destruir a su adversario. Así como el niño había aprendido a arrodillarse, persignarse, comulgar (“juntando las manos y entrecerrando los ojos”) y confesarse en la iglesia como una manera relativamente discreta de irritar al padre ateo, y así como el autor recuerda la renuncia a recibir la propina paterna como otra forma alambicada de resistir su arbitrario poder; escribir, actividad que horrorizaba a su progenitor más que nada en el mundo porque la asociaba con la “mariconería” y sobre todo con la familia materna que había aplaudido la vocación literaria del “nieto, el sobrino, el hijo sin papá” (“Elogio”, p. 9), se convirtió en otra manera, la más efectiva aun si “remota y cobarde”, de combatir al padre a la distancia (*EPA*, p. 64).

### 3. Memoria, ficción y soberanía

Como la Margarita de *Fausto*, la tía Julia pone a Marito inadvertidamente en contacto con todo un caudal de energías que había quedado empozado en su espíritu desde aquel aciago viaje de Piura a Lima en el que, sometido a los designios de un padre que le robaba a su mamá y de una madre que se dejaba robar por el papá, se convirtió de golpe, de niño mimado y jugueteón, en adolescente tímido como marca de la humillación. Se trata de una energía que al ponerlo en contacto con el lenguaje de los afectos íntimos enterrados bajo los escombros de la relación perdida con la madre, lo renueva y le despierta una nueva confianza en sí mismo. Así, de ser el estudiante “enfermizamente tímido” con las mujeres que recuerda el autor en sus memorias, lo vemos actuar en *LTI* como un joven que emana tal seguridad y encanto que se atreverá a intercambiar miradas cómplices con esa tía grande, alegre, experta bailarina, de voz ronca y tan guapa que los hombres mayores no pueden evitar seguirla con la mirada; un joven tan en posesión de sí mismo que será capaz de retenerla y besarla sin anuncio en el Grill Bolívar, y aún de declararle su amor a pesar de las protestas con las que ella intentará mantener en jaque a “ese prodigio”. Un joven de espíritu tan luchador, en fin, que ante los múltiples obstáculos que se le presentan frente al romance en ciernes, le asegura a su experimentada amante que “íbamos a casarnos aunque tuviera que matar a un montón de gente” (*LTI*, p. 338).

Es además y sobre todo gracias a la tía Julia que Marito/Varguitas descubre la conexión secreta entre erotismo y soberanía, entre la exploración clandestina de la experiencia sexual y la capacidad de rebelarse contra la tiranía del poder paterno. No es por casualidad que sea precisamente en la misma época en la que discurre la novela que el autor lea por primera vez, como declara en entrevistas y escribe luego en sus memorias, la literatura pornográfica de Sade, Cleland, Aretino y otros libertarios dieciochescos en la biblioteca del Club Nacional de Lima donde desempeña, conminado por el padre, uno de sus siete trabajos “alimenticios”. De esas lecturas dirá en sus memorias que “fueron muy importantes”, y que “durante un buen tiempo, creí que el erotismo era sinónimo de rebelión y de libertad en lo social y en lo artístico y una fuente maravillosa de creatividad” (EPA, p. 376). La actitud iconoclasta que asumieran los *libertins* frente a la sociedad incendia la imaginación del joven enamorado de la tía Julia que por entonces fungía de bibliotecario catalogando novedades y vejeces en la biblioteca del club. Por eso resulta particularmente significativa la aclaración etimológica con la que concluye el episodio de estas lecturas en sus memorias: “Como le gustaba recordar a Roger Vailland, *libertin* no quiere decir ‘voluptuoso’, sino ‘hombre que desafía a Dios’” (EPA, p. 376). Así pues, ese mismo vínculo entre la práctica erótica, la creación literaria y el desafío al poder que Vargas Llosa exploraría años más tarde en su estudio acerca de la obra de García Márquez, es el que Marito descubrirá en su relación clandestina con una mujer tan mayor que hubiera podido ser su madre, y además perteneciente al mismo clan materno que su padre considera como archienemigo. No se trata, pues, de una Margarita joven, ingenua e inocua como la del joven Fausto, sino de un personaje con resonancias particularmente provocadoras para su padre, a quien Varguitas seduce precisamente como a la madre simbólica que necesita para iniciar la cruzada contra el reino de terror instaurado años antes por el padre. Por todo ello, tan significativa como la etimología de la palabra *libertins* es el título de la primera película a la que Marito y la tía Julia van a ver juntos: “Madre y amante”.

Del episodio edípico en *LTJ* interesa examinar algunos aspectos de la puesta en escena y cotejarla con aquella de sus memorias. Para construir a la tía Julia como madre que cataliza la cruzada contra el padre, dos detalles son fundamentales en la caracterización del personaje. El primero, como ya hemos visto, es que su edad debe ser lo más

cercana posible al de una madre —que por lo demás le dé el derecho de llamarlo no sólo Marito/Varguitas, también “guagua”, “hijito”, “moco-sito”, “niño de primera comunión”—, y el segundo, que pertenezca a la familia materna. Por ello son abundantes los diálogos —en la intimidad de los amantes, y entre los amantes y el mundo que los rodea— en los que se hace alusión, en tono de incredulidad, desaprobación o broma, a la diferencia de edad entre ellos. Dos son los diálogos que me interesa señalar. El primero tiene lugar en la casa del tío Lucho al día siguiente del primer beso en el Grill Bolívar. “Soy un hombre hecho y derecho —le aseguré cogiéndole la mano, besándosela—. Tengo dieciocho años. Y ya hace cinco que perdí la virginidad”, le dice Marito a la tía Julia. “¿Y qué soy yo entonces, que tengo treinta y dos y que la perdí hace quince?, contesta ella riendo, ¡una vieja decrepita!” (*LTJ*, p. 115). El segundo es de *EPA* y ocurre cuando Marito y la tía Julia se ven por primera vez después de la época en que los Llosa vivían en Cochabamba. “¿Pero qué edad tienes ya?”, pregunta la tía Julia. “Diecinueve años”, contesta el sobrino, y añade luego el narrador: “Ella tenía treinta y dos pero no los aparentaba pues se la veía joven y guapa”. Así pues, en la novela la diferencia de edad entre los amantes sería de catorce años, mientras que en la reconstrucción del romance que el autor realizará más tarde en sus memorias, es de trece. Estos datos no tendrían ningún interés si no fuera porque las necrológicas de periódicos bolivianos y peruanos que aparecieron en marzo del 2010 anunciando la muerte de Julia Urquidí, coinciden en señalar que la primera esposa de Vargas Llosa nació en 1926, es decir que era en realidad menos de diez años mayor que Vargas Llosa<sup>1</sup>, y no trece ni catorce. Pero además de los años añadidos para la configuración adecuada de una amante convincentemente edípica, la tía Julia de *LTJ* debe ser tan mayor que no sólo comparta los prejuicios antediluvianos y provincianos del padre acerca del peligro que la literatura representa para la virilidad del escritor (“cuidado que el hijo de Dorita nos vaya a salir del otro lado”, *LTJ*, p. 21), sino que además debe ser cortejada por hombres que pertenezcan a la generación del

---

<sup>1</sup> Véase por ejemplo en *La República*, *Perú 21* y en *El Comercio* del Perú, también *Letralia*, *Los Tiempos*, y *El Deber* de Bolivia, y finalmente en *El País* de España. Frente a este envejecimiento sistemático del personaje se lamentaba Urquidí en una entrevista en *El Deber* de Bolivia (2003) de que en la novela y en cada nueva versión de la misma, le aumentaban más años hasta prácticamente parecer su abuela.

padre o aun a la de su abuelo, como lo es el hacendado y senador arequipeño Salcedo y como lo es también el doctor cincuentón, Guillermo Osoreo, ambos por supuesto y además parientes de la siempre selvática familia Llosa. La figura del joven Marito como contendiente imberbe que aparentemente tendría todas las de perder frente a estos hombres maduros y bien establecidos aparece exacerbada en *EPA* donde a esta lista de jugosos candidatos se le agrega además la de su tío carnal, el tío Jorge, uno de los moscardones que también “comenzaron a zumbar alrededor de Julia” (*EPA*, p. 363), y que fue en efecto quien, celoso, da la voz de alarma acerca del romance entre sobrino y tía en la novela.

Si el romance ha de simbolizar un verdadero desafío al padre, el anclaje del personaje en la edad materna debe ser proporcional al de su anclaje en el corazón de una familia que representa la mayor ofensa posible en el universo privado del padre, es decir, la familia materna. Porque aún antes de que el hijo naciera, Ernesto Vargas aborrecía al clan Llosa por ese “apellido que sonaba” y que le otorgaba un aura de superioridad social de la que los Vargas carecían (*EPA*, p. 14). La desigualdad social infunde en el padre “tortuosos rencores y complejos” que provocan iras recónditas contra la familia de su mujer. Por eso mismo la amante de Marito —cuyo parentesco con los Llosa no es sanguíneo sino meramente político— deberá aparecer hasta el último párrafo de la novela con el apelativo de “la tía Julia”, aun si en verdad nunca había sido su tía, y aun si después de ocho años de matrimonio y aventuras juntos y tan lejos de la provinciana ciudad donde vivía la tribu “bíblica, miraflores y muy unida” de los Llosa, era de esperar que no sólo el falso parentesco sino además el falso apelativo de “tía” se hubiera borroneado. Pero, como señala Carlos Alonso en el artículo citado, el desarrollo del relato alrededor de un mundo dominado por las relaciones afectivas de la familia/tribu/clan de los Llosa, es precisamente la familia como núcleo de organización social la que asume en el universo novelesco la forma de paradigma indiscutible y la fuerza ineludible de una *doxa* que inexorablemente lo impregna y lo cubre todo como un gran manto, sin cortes ni costuras.

Una vez construido el personaje de la tía Julia dentro de estos términos, la dimensión heroica y transgresiva de su seducción aparecerá en todo su esplendor y cumplido el ritual de pasaje Marito se verá dotado de toda la iniciativa, el empuje y la autoridad necesarios para derribar al padre y abandonar, por fin, esa Lima horrible adonde fue



arrastrado a la fuerza cuando era un niño de apenas diez años. Como el Fausto amante, Marito tomará conciencia de esta transformación milagrosa operada en su subjetividad, que le permitirá romper con su pequeño mundo familiar donde sólo escribe cuentos desangelados y confusos, para lanzarse a mayores aventuras de la imaginación allá, en la soñada buhardilla parisina que compartirá en adelante con la tía Julia. Empero no hay que olvidar que el amor de Marito hacia ella es significativo en tanto se encuentre insertado en el contexto de desafío al padre, el mismo que después del matrimonio con la mujer prohibida, debe continuar en París hasta culminar en su conversión en el escritor profesional que el padre había execrado desde el principio; y que en cambio, el amor de ella hacia él carece de esta dimensión deicida/parricida. Porque en el universo de la tía Julia representada en la novela, París es Marito y nada más que Marito: él es su razón de ser, su único destino.

Lo que de verdad sucede en París con la primera mujer de Marito es el gran dato escondido de la novela. Sin embargo, para algunos lectores podría resultar previsible que un personaje con las características de la tía Julia —insegura de su capital cultural femenino devaluado, clase-mediero y boliviano, que incluye lecturas de Corín Tellado y un lenguaje de lugares comunes que roza lo huachafo y crispa la sensibilidad de Marito— terminará desdibujándose en la famosa buhardilla. Atrapada en un mundo intelectual que no conoce —había confundido por eso, allá en la lejana Lima, a Camacho con uno de ellos— y al que ha llegado sólo en su papel de soporte del hijo simbólico ahora empoderado con “algunos” libros publicados, la tía Julia acabará como Margarita cayendo al otro lado del marco narrativo una vez culminado satisfactoriamente el proceso edípico, y una vez convertido Marito/Varguitas en el narrador y autor de la novela, Mario Vargas Llosa. Así, el narrador nos informa en una sola y escueta línea del último capítulo, acerca de su divorcio de la tía Julia y de su matrimonio, un año más tarde, con “una prima (hija de la tía Olga y el tío Lucho, qué casualidad)” (*LTJ*, p. 447). Tía y prima aparecen entonces, en una magistral y solapada vuelta de tuerca, como los dos cabos del mismo hilo que garantiza la estabilidad y continuidad del proyecto escritural masculino en Europa: “Había vivido con la tía Julia un año en España y cinco en Francia, y luego, seguí viviendo con la prima Patricia en Europa, primero en Londres y luego en Barcelona” (*LTJ*, p. 448).

Pero este final en realidad encierra algo más que una mera continuidad de proyecto de vida. Se trata también de la culminación de esa fantasía de soberanía subjetiva escenificada a lo largo de la novela. Porque en contraste a la maternal y complaciente Julia, la prima/esposa Patricia se mostrará, en su breve papel del último capítulo, como una hermana menor atrevida y desafiante, y como tal, como el personaje dotado de la fuerza necesaria para enfrentarse al aura intelectual acumulada por el narrador a lo largo de sus años de aventura europea. Lo importante es que en el curso de este enfrentamiento, que por su parte el narrador aceptará con un gesto de nobleza que lo enaltece, la prima/hermana lo investirá a su vez de la última pieza simbólica que necesita para cerrar y blindar su círculo de poder frente al padre. Así, la novela llegará a su conclusión final cuando, habiendo llegado el narrador de vuelta a casa deprimido tras un largo día de visita a sus antiguos compañeros de trabajo quienes ahora se encuentran en proceso de franca decadencia, lo recibe “la prima Patricia con cara de pocos amigos” y en lugar de consolarlo por el disgusto del penoso encuentro, lo amenaza inmisericorde con “rasguñarlo” o “romperle un plato en la cabeza” si se atreve a volver otra vez “con los ojos colorados, apestando a cerveza y, seguramente, con manchas de rouge en el pañuelo” (*LTJ*, p. 466). Esta prima/hermana/esposa con cuyo discurso —tan fugaz como mordaz— se cierra la novela, parece sabérselas todas y no compartir la actitud deferencial que asumiera Julia —ingenuamente, ahora lo sabemos— frente a la vocación literaria de su marido, por lo que le advierte, “que era posible que con el cuento de documentarme para mis novelas, yo, a la tía Julia le hubiera metido el dedo a la boca y le hubiera hecho las de Barrabás, pues ella no se atrevía a decirme nada para que no pensarán que cometía un crimen de lesa cultura. Pero que a ella le importaba un pito cometer crímenes de lesa cultura” (*LTJ*, p. 466).

Así pues, casado ahora con esta prima-hermana “de mucho carácter” que no padece de las inseguridades existenciales y circunstanciales de la tía Julia (y mucho menos del miedo a que le vayan salir hijos con cola de puercos), inaugurará el narrador la nueva estirpe de los Vargas Llosa, y al hacerlo le dará la última estocada a su progenitor, porque en adelante el Nombre del Padre quedará para siempre descen-trado y diluido en la formalización de un apellido compuesto donde la familia paterna y materna compartirán el mismo lugar y rango en la descendencia de hijos y nietos. *LTJ* se figura entonces como un montaje

de seducción de la madre simbólica que emprende el personaje narrador como parte de una cruzada contra el padre tirano, y que una vez cumplida la función de soporte de la tía/madre, será desplazada por la prima/hermana con quien, ahora sí, el héroe de la historia creará que ha logrado borrar la última huella de dominio del padre. Y si la hazaña parece cumplirse sin la intervención de alfombras voladoras, lámparas de Aladino, collares de ópalo y geniecillos maléficos, es porque todo el catálogo de poderes mágicos cifrado en los viejos cuentos de *Las mil y una noches* se encuentra prodigiosamente conjugado en aquella máquina textual con la que a una vuelta de manivela su autor ha producido con magistral orquestación esta historia que hipnotiza a sus lectores y que seguirá hipnotizando a sus fantasmas cuando éstos despierten amenazando con desintegrar, una vez más, sus ansias de soberanía y libertad. Como Scheherezade, Vargas Llosa parece bendecido con la condena de tener que seguir contando historias, una tras otra, incesantemente, y de tener que fraguar cada día nuevas tramas que parezcan estar más y más cerca de “lo más excelso y lo más ínfimo” del sueño fáustico, en obras de teatro, cuentos, artículos, memorias, diarios, discursos, cartas, y más novelas. Muchas más novelas con las que, junto al grafógrafo de Elizondo que encabeza *LTJ*, el autor se imagine escribiendo a unos ubicuos demonios que ya había escrito que se imaginaría escribiendo que había escrito.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos. “*La tía Julia y el escribidor*: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment”. *PMLA* 106 (1991).
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 2008.
- Correa, Rafael. “*La tía Julia y el escribidor*: La autoconciencia de la escritura”. En Ana María Hernández de López (ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid. Ed. Pliegos 1994.
- Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind*. Traducción de Pascale-Anne Brault y Michael Nass. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Gotemburgo: Acta Universitatis, 1987.
- Esparza, Cecilia. *El Perú en la memoria*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2007.
- Goethe, W. *Fausto*, Primera Parte. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1978.

- . *Fausto*, Segunda Parte. Lima: Editorial Universo, 1977. Nashville: Vanderbilt University Press, 1988.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Vanderbilt University Press, 1998.
- Hassett, John. “El escritor ante el espejo”. En José Miguel Oviedo (coordinador), *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- Jones, Julie. “*La tía Julia y el escribidor*: Vargas Llosa’s Versions of Self”. *Critique*, 21, 1979.
- Magnarelli, Sharon. “The Diseases of Love and Discourse: *La tía Julia y el escribidor* and *María*”. *University of Pennsylvania Hispanic Review*, 54, 2, 1986.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, segunda edición, 1982.
- Pollarolo, Giovanna. “Don Quijote, el escribidor y el escritor”. Lima, *Lexis*, XXXIV (1) 2010.
- Rama, Ángel, y Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor/Marcha, 1973.
- Rossmann, Charles y Alan Warner Friedman (eds.). *Mario Vargas Llosa, Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.
- Rosler, Isaac. *Jacques Derrida: Justicia y hospitalidad*. Lima, Benvenuto editores, 2008.
- Standish, Peter. “Contemplating Your Own Novel: The Case of Mario Vargas Llosa”. *University of Pennsylvania, Hispanic Review*, 61, 1993.
- Urquidí, Julia. Declaraciones en *El Deber*, Bolivia, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío (BPUI)*. (Tesis universitaria, 1958). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.
- . *La tía Julia y el escribidor (LTJ)* [1977]. Lima: Alfaguara, 2005.
- . *Contra viento y marea*. Vol. II. Barcelona: 1986.
- . *La verdad de las mentiras* [1990]. Lima: Alfaguara, 2002.
- . *El pez en el agua (EPA)* [1993]. Lima: PEISA, 2002.
- . “Elogio de la lectura y la ficción”. Estocolmo: Fundación Nobel, 2010. □