

Aura Cristina BUNORO
(Universidad de Bucarest)

Biografía y ficción en *La tía Julia y el escribidor*

Abstract: (Biography and fiction in *Aunt Julia and the Scriptwriter*) *Aunt Julia and the Scriptwriter* is a novel based on the blend of reality and fiction, narrating the true story of love between Varguitas and Julia. However, this reality, sprinkled with imaginary elements, is juxtaposed with the inventions of Pedro Camacho, the nonsensical tales in the even-numbered chapters. There are several biographical elements, starting with the real existence of Raúl Salmón (Pedro Camacho in the novel), the scandalous relationship between an 18-year-old and his 32-year-old aunt-in-law, Vargas Llosa's seven jobs to provide a dignified life for his future wife, the real location of Grocio Prado where the marriage is officiated, and ending with the stay in Paris, Julia's divorce, and the new relationship with cousin Patricia, to name just a few biographical details present in the novel. Mario Vargas Llosa has always stated that true stories cannot be told in novels and that the novel is a genre antithetical to truth; it is the genre of lies that seem like truths thanks to good literature. Therefore, the novel takes advantage of this symbiosis between real and fictitious elements.

Keywords: *reality, fiction, biography, imagination, truth.*

Resumen: *La tía Julia y el escribidor* es una novela basada en la mezcla de realidad y ficción y se narra la historia real de amor entre Varguitas y Julia. Pero a esta realidad salpicada con elementos imaginarios se contraponen las invenciones de Pedro Camacho, los disparatados cuentos de los capítulos pares. Existe una serie de elementos biográficos, empezando con la existencia real de Raúl Salmón (Pedro Camacho en la novela), la ya mencionada escandalosa relación entre un joven de 18 años y su tía política de 32 años, pasando por los siete trabajos que Vargas Llosa tiene para poder ofrecerle una vida digna a su futura esposa, el lugar real, Grocio Prado, donde se lleva a cabo la oficialización del matrimonio y terminando con la estancia en París, la mención del divorcio de Julia y la nueva relación con la prima Patricia, para mencionar solo algunos detalles biográficos presentes en dicha novela. Mario Vargas Llosa siempre ha declarado que en la novela no se pueden contar historias verdaderas y que la novela es un género antipático a la verdad, es el género de las mentiras que parecen verdades gracias a la buena literatura. Por lo tanto, la novela saca provecho de esta simbiosis entre elementos reales y elementos ficticios.

Palabras clave: *realidad, ficción, biografía, imaginación, verdad.*

Es más que conocido que Vargas Llosa presenta en *La tía Julia y el escribidor* “sus propias experiencias como escritor” (Kristal 2022, 136), un trozo de su vida real, con personajes que “interpretan” a personas reales de la vida del autor, una exhibición, si se puede llamar así, de sus sentimientos hacia la mujer amada, la traición o la difícil

relación con el padre. Julia Urquidí Illanes, la tía boliviana que le llevaba diez años de edad, es la mujer de la que el joven Varguitas se enamora perdidamente a los dieciocho años. Es la historia que da vida a los capítulos impares de la novela. En un artículo publicado en 2011, Vargas Llosa hablaba sobre la desaparición de lo privado, sobre el hecho de que nadie respeta ya la intimidad del otro, sobre el hecho de que lo privado se ha transformado en una parodia que estimula el interés del público y que existe una industria que alimenta continuamente y sin límites este voyerismo universal que no es más que el manifiesto de la barbarie. Y también afirmaba que una vez desaparecido lo privado, muchas de las creaciones más importantes y de las funciones de la humanidad se deterioran y se humillan, a partir de todo lo que es subordinado a ciertas formas como el erotismo, el amor, la amistad, el pudor, los modales, la creación artística y todo lo que es sagrado y moral (cfr. Vargas Llosa 2012, 153). Y teniendo en cuenta estas afirmaciones del autor, posteriores a la novela *La tía Julia y el escribidor*, surge la pregunta de si él mismo no invadió lo privado de su relación con su mujer y de la relación con Pedro Camacho (inspirado en Raúl Salmón, escritor boliviano de radioteatros que había conocido en Lima a mediados de los años 50). Y de aquí derivan las siguientes preguntas relacionadas con el tipo de obra que es esta novela: ¿es autobiografía, es decir tenemos el pacto de igualdad entre el autor, el narrador y el protagonista?; ¿se trata de literatura autobiográfica y en este caso el narrador no es el mismo que el protagonista?; ¿se trata de autobiografía ficcional donde hallamos solo la ilusión de autobiografía? O ¿estamos ante una muestra de autoficción?, es decir un pacto autobiográfico, y en este caso el autor aparece con su identidad real, confesando detalles íntimos, pero jugando con la verdad y la fantasía (cfr. Pîrjol 2014, 42-43). Según la definición de Lejeune, la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1994, 50). A primera vista, la obra analizada en el presente trabajo parece cumplir estos requisitos y, por lo tanto, se podría ubicar en dicha categoría. Pero, en el prólogo de una de las múltiples ediciones de *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa declaraba:

Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables). (Vargas Llosa, 2001, s. p.)

Por lo tanto, desde el punto de vista del autor, la obra se define como autoficción, ya que todos los procedimientos que utiliza la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su cuento, la novela los puede imitar y los imita a menudo (cfr. Pîrjol 2014, 37). El término de autoficción fue introducido por Serge Doubrovsky en 1977 para describir una obra en la que el autor, el narrador y el protagonista son idénticos, pero los eventos presentados combinan detalles reales y ficticios. De esta forma, la autoficción se sitúa en la intersección de la autobiografía y la ficción, permitiéndole al

autor mezclar experiencias personales con elementos imaginarios (cfr. Pîrjol 2014, 39). Jean Starobinski, en su ensayo “Le style de l’autobiographie” del volumen *La relation critique* (1970), considera que en una autobiografía lo contado tiene que cubrir un plazo de tiempo bastante amplio para que se pueda evidenciar el recorrido de una vida (cfr. Pîrjol 2014, 39). Mientras que lo que se presenta en *La tía Julia y el escribidor* es solo una parte de la experiencia personal y sentimental del escritor, el comienzo de su vida matrimonial como también el de su carrera profesional. Por otro lado, “la autoficción venía a testificar la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable” (Alberca 2014, 110) y de nuevo el protagonista=narrador=autor cuadra en esta definición si tenemos en cuenta la edad temprana, las dudas en cuanto a la creación literaria, la búsqueda de una voz propia y de un propio estilo literario. Como bien ha afirmado Alberca, estamos ante “fronteras difusas entre la novela y la autobiografía” (Alberca 2014, 111).

Consideramos oportuno echar un vistazo también a la reflexión de una de las protagonistas de la novela, la tía Julia, que consideró justo ofrecer una respuesta que se concretizó en el libro *Lo que Varguitas no dijo* que sí que es una autobiografía, según la definición de Georges May que afirma que la autobiografía es una obra escrita en la madurez o en la vejez, en primera persona, desde una perspectiva retrospectiva (cfr. Pîrjol 2014, 37, nota 2), además de todos los criterios mencionados anteriormente y expuestos por los críticos como Lejeune, Doubrovsky, Starobinski, Alberca.

La tía Julia y el escribidor tiene como dedicatoria “A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela” y, aunque el autor siempre ha declarado que la novela es “la ficción”, con dichas comillas, de lo sucedido en la realidad, Julia Urquidi sintió la necesidad de aclarar ciertos hechos narrados en la novela. Y situando en paralelo los dos escritos, queda bien clara la distinción entre autobiografía y autoficción. Mientras que en la respuesta de Julia Urquidi destacan la subjetividad, la interpretación de los hechos (características de la autobiografía según Colonna), el desengaño y la necesidad de aclarar lo contado por el autor para que el público lector dispusiera también de su punto de vista, la obra de Vargas Llosa está llena de ironías, juegos de deconstrucción y reconstrucción, de mezcla de elementos ficticios, es decir uso de técnica literaria que divierte al lector o lo vuelve loco intentando recomponer la novela. Evidentemente que Julia Urquidi considera que la novela *La tía Julia y el escribidor* refleja la realidad de lo vivido al lado de Varguitas, que tiene todos los ingredientes de una autobiografía, de ahí el interés público de esclarecer lo ocurrido antes y durante su matrimonio con el famoso escritor. Y esto ocurre porque Julia Urquidi asimila la ficción al pie de la letra y la iguala a la realidad, tal como Vargas Llosa la describe en la novela:

Hablábamos también mucho de literatura; o, mejor dicho, la tía Julia escuchaba y yo le hablaba, de la buhardilla de París (ingrediente inseparable de mi vocación) y de todas las novelas, los dramas, los ensayos que escribiría cuando fuera escritor. La tarde que nos descubrió Javier, en el Cream Rica de la Unión, yo estaba leyéndole a la tía Julia mi cuento sobre Doroteo Martí. Se titulaba, medievalescamente, «La

humillación de la cruz» y tenía cinco páginas. Era el primer cuento que leía, y lo hice muy despacio, para disimular mi inquietud por su veredicto. La experiencia fue catastrófica para la susceptibilidad del futuro escritor. A medida que progresaba en la lectura, la tía Julia me iba interrumpiendo:

- Pero si no fue así, pero si lo has puesto todo patas arriba – me decía sorprendida y hasta enojada -, pero si no fue eso lo que dijo, pero si ...
Yo, angustiadísimo, 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:
- Efectos *cómicos* – subrayé, a ver si entendía y, aunque fuera por conmiseración, sonreía.
- Pero, al contrario – protestó la tía Julia, impertérrita y feroz -, con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia. Quién se va a creer que pasa tanto rato desde que la cruz comienza a moverse hasta que se cae. ¿Dónde está el chiste ahora?

Yo, aunque había ya decidido, en mi humillada intimidad, enviar el cuento sobre Doroteo Martí al canasto de la basura, estaba enfrascado en una defensa ardorosa, adolorida, de los derechos de la imaginación literaria a trasgredir la realidad [...] (Vargas Llosa 1978, 130)

A través del tema de la oposición entre literatura alta y literatura de consumo, tema central extendido a lo largo de toda la novela, Vargas Llosa describe a Julia como “aliteraria” (Vargas Llosa, 1978, 94), y la culpa de leer libros de poco mérito (Vargas Llosa 1978, 94). Esta descripción, que nada favorece a tía Julia, hace que ella, a su vez, en su libro, replique diciendo que nunca había leído a Delly, una muestra más de que considerara que el libro de Vargas Llosa es la presentación de la realidad como tal, cuando de hecho “el autor de una autoficción [...] extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones” (Alberca 2007-2008, 91):

Por otra parte, y contrariamente a lo que afirma Mario, nunca he leído a Delly ni a Corín Tellado; siempre encontré que esas novelitas llamadas “rosas” anquilosan la mente y en la mayoría de ellas hay una pornografía disfrazada. Desde niña me gustó leer a buenos autores, también me apasionaba la poesía. Para mí, el encontrarme con Mario fue maravilloso; al margen de las relaciones sentimentales, siempre teníamos interesantes temas de conversación y discusión. También aprendí mucho de él, a pesar de su juventud. (Urquidí Illanes 2010, 16)

También en su defensa, tomando al pie de la letra la escritura de Vargas Llosa, Julia comenta, a través de la intertextualidad, que la literatura fue como un escape que aliviaba el dolor causado por los episodios de celos de su marido:

Me gustaba tanto sentarme en el suelo, con la cabeza apoyada en sus rodillas, y que me leyera a Borges, Neruda, Marcel Schwob (sus *Vidas imaginarias*), a

Vallejos, que me describiera todo ese mundo que era el de él. Con frecuencia interrumpía la lectura y me besaba. ¿Qué podía valer más que todo esto?” (Urquidí Illanes 2010, 42)

Y dado que hemos mencionado los celos, es interesante observar también algunos ejemplos relacionados con la vida íntima de los dos enamorados que hallamos en el libro de Julia Urquidí. Ella contradice lo contado por Vargas Llosa en cuanto a la noche de bodas anticipada que ocurrió solo una noche antes de la boda: “Anticipábamos, apenas unas horas nuestra noche de bodas, sin que antes se hubiera producido – como ya lo dije- la más pequeña insinuación de una entrega, a pesar del gran amor que sentíamos el uno por el otro” (Urquidí Illanes 2010, 24).

La versión de Julia desmiente también la inexistencia de los celos exagerados de Vargas Llosa: “Según Mario, él jamás fue celoso, fueron mis celos injustos los que más tarde nos hicieron vivir en un infierno y eso me lo reprochaba cruelmente. Pero antes de estas afirmaciones, pasaron muchas cosas. Cosas con cuyo recuerdo todavía me estremezco” (Urquidí Illanes 2010, 45). Sin embargo, hallamos en *La tía Julia y el escribidor* la declaración del autor de haber sentido celos por culpa del endocrinólogo: “Sentí unos celos que me quitaron el apetito, un malhumor salmuera” (Vargas Llosa 1978, 161). Además, Vargas Llosa nos ofrece una declaración de Julia sobre la comparación de su relación con una de las invenciones del boliviano: “- Los amores de un bebe y una anciana que además es algo así como su tía -me dijo una noche la tía Julia, mientras cruzábamos el Parque Central -. Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho” (Vargas Llosa 1978, 95).

Volviendo al tema de la literatura de consumo y la alta literatura, Pedro Camacho, una figura tan representativa en *La tía Julia y el escribidor*, que es el único modelo de escritor cercano a Varguitas, aunque a nivel cuantitativo, aparece también mencionado en el libro autobiográfico de Julia. Si echamos un vistazo a la biografía de Vargas Llosa, sabremos que Pedro Camacho, tal como afirmamos también anteriormente, fue inspirado en una persona real, un boliviano que escribía historias melodramáticas que después se transmitían en las radios, persona a la que Vargas Llosa conoció y admiró por su capacidad creativa. De hecho, Vincent Colonna presenta la explicación que el autor ofrece para definir su creación como autoficción: la idea y la necesidad de representar de manera ficticia un episodio de su vida se le ocurrió apenas después de haber empezado a contar las experiencias de un autor de melodramas radiofónicas que se volvía loco por culpa del ritmo intenso de producción y que terminaba liando todas las tramas y los personajes que gestionaba simultáneamente. Como la historia empezaba a ser completamente irreal y los niveles de la narración estaban ya fuera de control sin que él (Vargas Llosa) pudiera seguirlos, sintió la necesidad de compensar este caos poniendo en escena su vida en un puesto de radio de Lima, la historia de ese amor juvenil y su contexto familiar y “cette ébauche d'analyse de Vargas Llosa est l'une des rares explications explicites et précises que l'on possède sur l'utilisation du dispositif autofictif” (Colonna 189, 174). En el caso de Pedro Camacho ya nada nos puede sorprender porque Vargas Llosa lo retrata perfectamente

en su novela. No solo lo compara con Napoleón por la inmensa cantidad de escritos que produce, pero también sigue todo su trayecto a través de la vida y la mera descripción de “caricatura de las caricaturas” del final del libro ya lo engloba todo. Es bien conocido que toda la locura de los capítulos pares, los radioteatros en los cuales al final todos los personajes se mezclan, es el resultado de la locura como enfermedad que afecta a Pedro Camacho en los capítulos impares, es decir, en la realidad. La genialidad de Vargas Llosa se observa en la manera en que ofrece indicios en dichos capítulos impares, introduciendo partes de los radioteatros, y la forma en la que el público percibe estas historias. Toda la metaficción presente en la obra gira en torno a la figura de Pedro Camacho y en torno a la búsqueda de la voz literaria del joven escritor. En *La tía Julia y el escribidor* no hallamos ningún tipo de referencia a la contribución de Julia en el devenir literario de Varguitas, pero en la autobiografía de ella sí que se menciona dicha contribución a la creación y la escritura de *La ciudad y los perros*, de ahí la subjetividad y la interpretación de los hechos, tan características para una autobiografía:

Cuando estuvimos instalados, le pedí a Varguitas que cumpliera la promesa que me había hecho: es decir, comenzar sus apuntes para el libro sobre su paso por el Colegio Militar Leoncio Prado. Allí inició *La ciudad y los perros*, novela que le abriría las puertas del prestigio internacional que ahora tiene como escritor. Todas las mañanas se sentaba al lado de la piscina a hacer sus notas. Por las noches, cuando nos íbamos al cine, seleccionaba lo más interesante de cuanto había escrito, hacía fichas y escribía algunas páginas a mano. Aún tardaría cuatro años en finalizar el libro. Lo copié tantas veces a máquina que lo sabía de memoria. (Urquidí, Illanes 2010, 64)

Y este tipo de declaraciones de Julia sobre su apoyo incondicional que fue fundamental para la carrera de Vargas Llosa es una constante a lo largo de su libro autobiográfico:

Tomé y acepté esta decisión de irnos a París porque la carrera literaria de Mario para mí era lo más importante, estaba antes que todo. Jamás puse el menor obstáculo para ella. Al contrario, di todo lo que pude para que saliera adelante. En aquel momento, si yo me hubiera negado a sus propósitos, tengo la absoluta seguridad de que Mario hubiese aceptado sin reproche alguno. Pero no me opuse, sino que lo animé y me mantuve incondicionalmente a su lado. París constituía su meta. Así lo comprendí. Para mí no era fácil, pues no hablaba el idioma ni conocía a nadie. Aunque era un mundo que me daba un poco de miedo, alenté y facilité las aspiraciones y sueños del hombre que amaba. (Urquidí Illanes 2010, 83)

Después de enumerar figuras clave que fueron pilares para el desarrollo literario de Vargas Llosa, como por ejemplo Julio Cortázar, Carlos Barral o Raúl Porras Barrenechea, Julia insiste nuevamente en la idea de su soporte absoluto que dio como

resultado el éxito a nivel internacional de Vargas Llosa y una vez más resalta el desengaño sufrido:

¿Quién aceptó el reto de cambio de vida? ¿Quién quemó las naves, quién lo animó a no vacilar y seguir adelante, haciéndole ver que su carrera era antes que todo? Yo. Y nunca me arrepentí de mi decisión, de mi dedicación, y del apoyo que le brindé en todo momento. Tenía fe en él y una gran confianza. No me equivoqué en lo literario. Como hombre me defraudó. Cuando ya su nombre empezó a ser conocido y tenía una vida nueva, me excluyó. Lo anterior ya no servía. Ahora tenía que ascender con nuevas emociones y relaciones. Los sacrificios de quien tanto le había dado ¿qué importancia tenían? Eso ya no valía nada. Ya logró lo que quería. Borrón y cuenta nueva. Solo importaba él. (Urquidi Illanes 2010, 85)

Tal como comentamos anteriormente, la novela *La tía Julia y el escribidor* gira en torno a la oposición entre literatura alta y literatura de consumo, entre las obras de las figuras emblemáticas como Borges, Proust, Joyce o Faulkner y los radioteatros producidos por la parodia de escritor que es Pedro Camacho. Varguitas se halla ante “cuestionamientos particulares sobre el ser y el deber ser del escritor” (Sandoval Negrete 2019, 545) y tiene como modelo cercano solo al boliviano que produce gran cantidad de escritos pero que no sigue la pauta que el joven necesita porque “no le importaba en absoluto que sus obras durasen” (Vargas Llosa 1978, 137). Mientras que para Varguitas era fundamental escribir obras duraderas y, por lo tanto, todos sus intentos estaban acompañados de mucha vacilación e inseguridad que confirma también Julia en su libro autobiográfico:

Pienso que el éxito tal vez lo habría conseguido igualmente solo. Y, no obstante, este dependía de las oportunidades, de los contactos, del ambiente y del empujón inicial. Mario tenía talento y capacidad suficientes para la literatura. Pero desde Lima ¿lo hubiera logrado? ¿Cuántos escritores hay en Latinoamérica con tanto o más talento que él? Quizá muchos. Muchos a quienes les faltó la oportunidad que Varguitas tuvo. ¿Acaso en Madrid no se presentó a un concurso de cuentos auspiciado por un café famoso y ni siquiera lo mencionaron? Sí, así fue. Recuerdo que la noche del fallo fuimos a la cafetería donde estaba reunido el jurado. Varguitas se mostraba tan inseguro y nervioso que tuvimos que salirnos rápidamente. Cuando conoció el resultado, se sintió deprimido. Aún no había llegado su momento. (Urquidi Illanes, 2010, 84)

París, lugar central para el devenir literario del autor, tiene su merecido lugar también en *Lo que no dijo Varguitas*: “En el hotel nuestra última vivienda fue una buhardilla, con el techo inclinado, donde con las justas entraban una cama y un lavamanos. Creo que esa podría haber sido la buhardilla con la que soñaba Mario, cuando se refería al día en que viviría en París” (Urquidi Illanes 2010, 97). La buhardilla de la capital francesa era para Varguitas “ingrediente inseparable” (Vargas Llosa 1978, 130) de su vocación.

Volviendo a las preguntas iniciales y basándonos en las citas ofrecidas a lo largo del presente trabajo, la respuesta correcta es que la obra *La tía Julia y el escribidor* es autoficción. Además, Manuel Alberca afirmó que “obras como *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa (1977) [...] son, entre otros ejemplos, autoficciones que, además de su calidad literaria e interés humano, por su indeterminación representan un reto interpretativo para los lectores” (Alberca 2014, 112) y que esta obra es “una de las mejores autoficciones hispánicas” (Alberca 2007, 203). El autor nos ofrece otro punto de vista de presentar la vida propia a través de envoltura ficcional y a través de un acuerdo de identificar el autor con el narrador, pero creando una narrativa en la que la realidad se deforma o transforma para crear una historia literaria. La novela se transforma en “un audaz experimento” en “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” (Martínez Hoyos 2015, 220). Aunque a primera vista parece que tenemos en la novela un “plano real” (Ynduráin 1981, en línea), los capítulos impares, donde el narrador cuenta su juventud, y un “plano literario” (Ynduráin 1981, en línea), los capítulos pares, donde Pedro Camacho expone sus capacidades “literarias”, de hecho, el plano literario es la novela entera. A través de técnicas literarias como la metafiction, la polifonía, la intertextualidad, la hibridación de géneros, la ironía y el humor, Vargas Llosa consigue crear una muestra de autoficción jugando con la realidad, la ficción y el arte de narrar. El protagonista comparte similitudes biográficas con el autor, pero la historia está salpicada con elementos inventados o exagerados para fines narrativos.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 2007-2008. *¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción*, in “Pasajes”, No. 25, pp. 88-101, en línea <http://www.jstor.org/stable/23075748>, última consulta 11 de enero de 2025.
- _____. 2014. *De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, N° 766, pp. 107-121.
- Colonna, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), en línea <https://theses.hal.science/tel-00006609>, última consulta 11 de enero de 2025.
- Kristal, Efrain. 2022. *Las novelas de Mario Vargas Llosa*, in Marcone, Jorge, Portugal, José Alberto, “La narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)”, volumen 5, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Martínez Hoyos, Francisco. 2015. *La biografía inventada: verdad y ficción en La tía Julia y el escribidor*, in “Revista Cultura”, pp. 219-243.
- Pîrjol, Florina. 2014. *Carte de identități*. București: Cartea românească.
- Sandoval Negrete, Julia Érika. *Yo autobiográfico y figura(s) de autor en La tía Julia y el escribidor y el Pez en el agua de Mario Vargas Llosa*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, vol. 67, no. 2, 2019, pp. 545–78. <https://www.jstor.org/stable/26652261>, última consulta 20 de septiembre de 2024.

- Urquidí Illanes, Julia. 2010. *Lo que Varguitas no dijo*. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Imprenta Landívar.
- Vargas Llosa, Mario. 1978. *La tía Julia y el escribidor*. Valencia: Círculo de Lectores.
- _____. 2001. "Prólogo", *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Suma de Letras S.L.
- _____. 2012. *Civilizația spectacolului*. București: Humanitas.
- Ynduráin, Domingo. 1981. *Vargas Llosa y el escribidor*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", núm. 370 (abril 1981), pp. 150-172, en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/vargas-llosa-y-el-escribidor/>, última consulta 20 de septiembre de 2024.