

El erotismo de la niña-mujer en el jardín narrativo de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa

LIQUID IDENTITIES IN THE CHARACTERS OF *DESPUÉS DEL INVIERNO*, BY GUADALUPE NETTEL

Ana Godoy-Cossío*

Resumen: Se presenta un acercamiento a las coincidencias bio-bibliográficas existentes entre Francisco Umbral y Mario Varga Llosa, en particular, el tema del erotismo en su literatura. Se describe la presencia de arquetipos femeninos en sus narrativas, con especial énfasis en la figura de la niña-mujer, fruto de las lecturas de los mismos maestros franceses, y de la influencia de la música, la pintura y del cine en ambos escritores. Finalmente, se analizan de forma breve algunos personajes femeninos y su transmutación individual y en conjunto, así como su presencia mediante una sucesión de cuadros (un jardín narrativo) y metáforas que simbolizan las dicotomías bien/mal, pecado/redención, erotismo/amor, placer/dolor, cuerpo/espíritu.

Palabras clave: análisis literario; literatura de ficción; literatura contemporánea; novela; niña; mujer; sexualidad

Abstract: Based on the notion of 'liquid identities', proposed by Zygmunt Bauman, an analysis is made of Claudio and Cecilia, the protagonists of *Después del invierno* (2014), a novel written by the Mexican Guadalupe Nettel. It explains how these characters are inserted into postmodernity, characterized by emotional alienation, fluctuating and complicated relationships, fragmentation, loneliness, constant concern for the present, the weakening of the social structure, the abandonment of commitments and loyalties, the search for easy satisfaction of desire, instability and pessimism. All this, contextualized in melancholic scenarios that enhance the ephemerality of existence.

Keywords: literary analysis; fiction; contemporary literature; novels; girls; women; sexuality

* Universidad Complutense de Madrid, España
Correo-e: anngc2005@gmail.com
Recibido: 30 de marzo de 2020
Aprobado: 3 de septiembre de 2020



Sin duda, el erotismo de la niña-mujer es una columna común innegable de buena parte de las obras de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa —además de las numerosas coincidencias bio-bibliográficas entre ambos autores que se describen a fondo en el ensayo *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas* (Godoy Cossío, 2019: 25-206)—, aunque la confluencia de sus personajes femeninos transcurre en distintos contextos, espacios y tiempos.

Pese a que cada escritor mantiene su propio estilo narrativo, los dos son parte de la generación que se forjó a mediados del siglo XX, a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. En el proceso de creación del personaje de la niña-mujer, ambos parecen haberla concebido en el doble espejo de la ficción/no ficción, a partir de tres perspectivas similares: 1) la confluencia generacional de sus vidas/obras y el contexto de las dictaduras que les tocó vivir; 2) las lecturas comunes de sus maestros franceses; y 3) la influencia decisiva en sus textos de la pintura, la música y, primordialmente, del cine, mediante “aquellas mujeres míticas y mágicas de los años cuarenta [que] configuraron [su] sexualidad, [y] fijaron para siempre [el] erotismo” de sus protagonistas (Umbral, 1976: 23), plasmadas en distintas etapas de su producción literaria.

Entre las tantas lecturas coincidentes destacan sus admirados maestros franceses del siglo XIX, de quienes, sin duda, tomaron el molde femenino para sus narrativas. Aparte del realismo en las novelas, el tema del erotismo es uno de los ejes paralelos que circula en sus obras, de modo explícito o implícito, como han confesado ambos. Para Vargas Llosa, “No hay gran literatura erótica; o, mejor dicho, la gran literatura nunca ha sido erótica, aunque dudo que haya gran literatura que, además de otras cosas, no sea erótica” (2015: 241). Umbral se inclina por el modelo baudeleriano y, sobre todo, proustiano, aunque no deja de seguir el guiño erótico de Flaubert, como vemos en su ensayo *¿Y cómo*

eran las ligas de madame Bovary? Flaubert siempre ha sido el preferido de Vargas Llosa, de esta admiración nació su ensayo *La orgía perpetua*. Sin embargo, el peruano también ha reconocido que su formación y cultura sobre el tema la adquirió gracias a la “colección de libros eróticos franceses maravillosa [...] los veinte o veintidós tomos de *Les maitres de l'amour* ‘los maestros del amor’, colección dirigida por Guillaume Apollinaire” (Vargas Llosa, 2012: 102).

Otra de las lecturas que con certeza completa la geografía erótica de los autores es *Las mil y una noches*, un libro-fuente que ha marcado su escritura de diferentes modos, cuyas pistas están desperdigadas en sus artículos periodísticos y novelas, en los que recuperan y actualizan las figuras arquetípicas femeninas de la literatura universal. De igual modo, confluyen en *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que ha influido consciente e inconscientemente en el proceso de configuración de sus personajes. *Lolita* es el germen erótico-sensual de sus protagonistas, cuyas edades fluctúan en el margen de la pubertad-adolescencia. Los dos autores asumen como suyo el nuevo concepto de “niña-mujer emancipada sin saberlo y símbolo consciente de la revolución de las costumbres contemporáneas” (Vargas Llosa, 2002: 286), que provocó cambios significativos en la concepción universal de lo femenino. En sí, ambos resaltan el erotismo de *Lolita* como la esencia concentrada de toda niña-mujer, un perfume en frasco pequeño. Umbral considera que el personaje está asociado a la criatura/fetiché: “*Lolita*, la niña/adolescente, en general es como todas las ninfas, el fetiche de la mujer que será” (1986a: 91). Esta figura generó diversas connotaciones psicológicas, sociológicas y eróticas en los dos autores. Por ejemplo, en *Spleen de Madrid*, Umbral transparenta la predilección que siente por sus niñas-mujeres, a quienes llama ‘yogurinas’. En *Travesía de Madrid* se refiere a ellas como novias deseadas y lo mismo ocurre en varios libros suyos que comentamos más adelante.

El séptimo arte es la otra innegable influencia que ambos escritores reconocen en sus vidas y obras, principalmente, el cine clásico europeo, el norteamericano y el mexicano de las décadas de los cuarenta y cincuenta. Esta época prodigiosa fue decisiva en la configuración de las protagonistas de su jardín narrativo, porque las actrices más representativas invadían las pantallas de los cines de barrio:

Saltábamos de la noviecita párvula del barrio a los mitos dorados de Hollywood. [...] nuestro sexo imaginativo, mitómano, freudiano, pedía levitar en la butaca del cine o en los altos del gallinero con la boca inmensa de Rita o el escote andino de Lana Turner (Umbral; 1974: 23).

Las actrices, íconos femeninos de su niñez y adolescencia, fueron sus modelos y, además, los primeros estimuladores del noviciado sexual y erótico que ambos convirtieron en literatura: “Al cine de programa [...] iban los adolescentes a enamorarse de Ingrid Bergman y Greta Garbo” (Umbral, 1997: 12). En el caso de Umbral, la mayor prueba de esta influencia la encontramos en *El hijo de Greta Garbo*, novela en la que establece el paralelismo entre la actriz y la figura materna: “mamá era, como he dicho, la conciencia estética de la ciudad, la Greta Garbo que no precisaba imitar a Greta Garbo” (1982a: 212). En *La forja de un ladrón*, leemos: “Ingrid Bergman era la amante/madre, de una carnalidad armoniosa y doméstica, donde la bondad y su sonrisa llegan a hacerse pura sexualidad [...] Tan madre, madre erótica era [...] que en *Casablanca* llega a tener momentos de callado maternalismo” (Umbral, 1997: 22). También en las novelas de Vargas Llosa, el cine aparece como un elemento que fomenta el erotismo de sus personajes, como en *La tía Julia y el escribidor*.

Sin duda, el séptimo arte juega un rol fundamental a la hora de restaurar el árbol argumental de las vidas y obras de nuestros autores y la estructura microcósmica de sus libros, además de

otros ambientes sociales que frecuentan, como parques, calles, misas, fiestas: “Entre el claustro y la adolescencia, entre la misa conventual y el cine de los domingos, una furtiva mujer vestida de niña, una pureza en trance de confesión general nos lleva la mirada” (Umbral, 2015: 53). La gran pantalla no sólo es el estímulo creativo, sino también el espacio donde brota el primer fuego de la sexualidad y despierta la llama roja del erotismo: “En la matinée del domingo les cogía la mano en la oscuridad, pero no me atrevía a besarlas. Sólo las besaba jugando a la berlina, o a las prendas” (Vargas Llosa, 1993: 75). Ambos escritores buscan recuperar las semillas de sus memorias y preservar los troncos esenciales del juego y del amor, en comunión con los pininos eróticos, cuyo inicio se da en las ciudades provincianas de Valladolid y Piura, respectivamente. Los espacios exteriores de las calles y parques también son lugares propicios para expresar pasión y devoción por la niña-mujer: “Una noche, jugando a las prendas o algo así, después de haber cantado [...]. Cuánta gratitud [...] brotó de aquel beso, de aquella primera mujer que me decía silenciosamente que sí” (Umbral, 1975: 49). Los autores coinciden con Octavio Paz en que “el erotismo cambia con los climas y las geografías, con las sociedades y con la historia, con los individuos y los temperamentos. También con el azar, las ocasiones, la inspiración del momento” (Paz, 1993: 15).

Las fiestas son el otro motor que reflejan sus libros, en los que el baile enciende pasiones de alto voltaje entre las y los adolescentes. En *Travesuras de la niña mala* destaca la figura aglutinante de Lily, la niña mala, ninfa de cuerpo esbelto que causa revuelo entre la sociedad miraflores: “ese trompo, esa llama al viento, ese fuego fatuo que era Lily cuando, instalados los discos en el pickup, reventaba el mambo y nos poníamos a bailar” (Vargas Llosa, 2006: 8). En varios cuentos umbralianos del libro *Teoría de Lola*, el narrador nos sitúa en las fiestas o huateques en los que los jóvenes dan rienda suelta

a sus instintos, no sólo con sus cuerpos y posturas, sino mediante sus perfumes, ropas y colores: “Cómo agita esa muchacha su cabecita rubia, con los pies reunidos, cómo quiere ser instrumento, cuerda vibrante y tensa dentro del gran mecanismo de la música”. Para los dos autores, esta última es un elemento de desinhibición que favorece el ambiente y propicia el erotismo.

Así como la niña-mujer es una presencia inevitable en las pinturas de Toulouse-Lautrec, Balthus, Munch, Picasso, Gauguin, entre otros artistas, constituye el núcleo tanto en la narrativa umbraliana como en la vargasllosiana, donde se proyecta como figura híbrida de El Bosco, entre humana y celestial. La niña-mujer se transforma y modifica el statu quo desde su individualidad y desde el colectivo, de acuerdo con la evolución de los contextos y, a veces, a partir de diversos planos espacio-temporales superpuestos que se completan en varios libros (como en el caso de Umbral). En sí, el paraíso de la otra esquina que ambos autores persiguen, se nos muestra por medio de los elementos simbólicos impregnados en los perfiles de cada niña-mujer.

En los textos de los escritores, las musas/ninfas/adolescentes están recreadas en diversas situaciones cotidianas de la vida, a semejanza de los retratos de los pintores de diversas épocas. Estos cuadros de las niñas en proceso de convertirse en mujeres avivan los sentidos y estimulan el deseo consciente o inconscientemente. En ellas, el erotismo tiene dos caras: imperceptible y evidente, porque su despertar se explicita de forma natural, como el crecimiento de las flores al cambio de las estaciones. Si bien para algunos críticos la mujer es “el objeto erótico por excelencia” (Andrés Ferrer, 2000: 96), para nuestros autores, “es un torrente lírico-metafórico y corporal”. Nos dice Umbral:

De dónde vienen las muchachas, ciudadanas de una música [...] Cuerpos forjados para algo más, raíz pura del cabello, cosecha par de los senos, álamo de la cintura, sosiego leve de las

caderas, velocidad de las largas piernas, qué paraíso traen entre todas, adónde van (1995a: 187).

Los dos narradores conciben a la niña-mujer como una “presencia que llena el mundo, la condición femenina del día, el olor a sexo de aquella primavera, niñas olvidadas, muchachas de una tarde” (Umbral, 1999: 26). En la configuración del perfil novelado de esta figura aparece Eva como la primera fruta prohibida y deseada que concentra todos los demás perfiles de las mujeres que se superponen en el tiempo. Esta visión atraviesa el límite de la pureza y el pecado, y empieza por despojarse de la figura materna: “Una mujer siempre nos aleja de las demás mujeres, incluso de la madre” (Umbral, 1988: 139). Acercarse a ella es conocer el reino aún virgen por conquistar: “¿Por qué nadie nos había advertido nunca que sobrevendría aquella eclosión, aquella abundancia, aquella resurrección de la carne?” (Umbral, 1980: 59).

Así como Balthus y Picasso retratan a Thérèse en distintas poses sensuales, Umbral y Vargas Llosa se inspiran en ella, la primera novia de su infancia/adolescencia, y la convierten en personaje coincidente de sus obras. Ambos confluyen en el amor por Teresa, en cuya silueta se fusionan todas las novias platónicas que besaban al jugar o espiaban en distintos escenarios. En sus novelas, el perfil del personaje va *in crescendo* hasta completar casi todas las facetas que atraviesa la mujer. Aunque al principio encarna la fruta verde y prohibida en el jardín del deseo y del amor, lo inalcanzable y utópico, al final se revela como una recompensa en su adultez. En realidad, su perfil literario concentra la esencia propia de toda adolescente en camino a madurar. Los dos autores preservan la misma noción del erotismo en sus narrativas —aunque divergen en ciertas concepciones—, a partir de lo que Octavio Paz denomina la llama doble: “el juego original y primordial, la sexualidad, [que] levanta la llama roja del erotismo y ésta a su vez sostiene y alza

la otra llama azul y trémula: la del amor”. Así, el amor es el motor que activa las primeras manifestaciones sexuales y eróticas.

En el caso de Umbral, la fijación por retratar el nuevo edén se centra en resaltar algunos componentes que identifican a la niña-mujer, como ciertas prendas de vestir: “Todavía sentimos a la niña a quien vimos la bragueta en la escuela de párvulos” (1985: 18). En *Los males sagrados*, encontramos a la niña-tentación que reemplaza a la serpiente y despierta el instinto macho, aquella pequeña traviesa y provocadora que “se bañaba en el pilón con una braga azul y chorreante pegada al culillo gracioso y pugnaz” (Umbral, 1988: 115). En otra escena, el escritor español asocia la prenda con el color blanco de la madre estigmatizada como sinónimo de pecadora: “entre los juegos descubrí la braga blanca de Amalita”, personaje que aparecerá con los nombres de Licaria o Teresa en otros libros (Umbral, 1988: 116). Sin duda, estos pasajes umbralianos nos remiten, inevitablemente, a Thérèse Blanchard, en quien Balthus volcó toda su pasión; en sus retratos asoma una suma de “erotismo e inocencia, sueño y misterio”. Umbral, igual que el pintor, transforma en arte el mundo de la niña-mujer con ‘manos de pianista’, al templar y afinar su sensualidad: “el erotismo es el arte del cuerpo y la mujer posee ese arte. El placer en ella es un hecho lujoso, gratuito, marginal y culto” (1986b: 135).

La Teresa umbraliana aparece en varios libros como niña/novia: “Teresita Rodríguez, novia que fue de infancia” (1992: 31), sin embargo, su perfil se completa en la novela *Pío XII, la escolta mora y el general sin un ojo*, donde llega a ser esposa de un cadete de la academia, similar a lo que sucede en *La ciudad y los perros*, del escritor peruano: “Teresita R. me lo avisó un día, cuando ya no éramos novios, cuando estábamos crecidos, cuando ella andaba con los cadetes de la Academia —acabaría casándose con uno de ellos” (Umbral, 1985: 31). Por su parte, la Teresa vargasllosiana es la manzana que todos anhelan

coger, novia deseada y futura esposa en *Los cachorros*, *La ciudad y los perros* y *Travesuras de la niña mala*. En *El pez en el agua* también aparece como parte de su adolescencia mirafloresina.

En *Los males sagrados*, el primer amor que ocupa el vacío dejado por la madre es Teresita: “No es que el amor a mamá o a Teresita luchase dentro de mí, sino —algo más doloroso— que el amor por Teresita había venido a ocupar el sitio del amor por mamá” (Umbral, 1988: 66). La niña-mujer está delineada con retazos de estímulos exteriores: películas, lecturas, amigas/vecinas/primas, es decir, todas las niñas/adolescentes/mujeres que “son el lujo innecesario de la vida, el cuerpo de la mujer, de la niña, esa curvatura ociosa” (Umbral, 1995a: 187). El componente erótico de esta figura aparece inclusive en el tronco familiar, por medio de la bisabuela: “la mujer-niña con la que se casó [su bisabuelo], arrancándola de los juegos infantiles” (Umbral, 2009: 31). En *Los helechos arborescentes*, recupera el tiempo de la abuela en Valladolid y destaca las primeras manifestaciones sexuales de las niñas de la casa familiar “que iban para monjas, aunque ya se masturbaban unas a otras, allá abajo, en las sombras rojizas de última hora” (Umbral, 1980: 42).

En la narrativa del español, el tema del erotismo se desarrolla en dos etapas distintas. En la primera, el narrador recupera, como Proust, la genealogía familiar. Pertenecen a esta fase *Balada de gamberros*, *Capital del dolor*, *Los helechos arborescentes*, *Las ánimas del purgatorio*, *El hijo de Greta Garbo*, *El fulgor de África*, *Los males sagrados*, *Las señoritas de Aviñón*, *La forja de un ladrón* y *Las ninfeas*. Estos textos destilan un fuerte componente retrospectivo y reflejan el desarrollo natural de la niña que se convierte en mujer, a partir del germen infantil de las pequeñas que despiertan el primer indicio sexual. El narrador/protagonista remite al edén original con el espacio natural de encuentro con la niña-novia, en “aquel huerto febril que era como un paraíso terrenal” (Umbral, 1988: 17-18).

En *Las gigantes*, Umbral establece la asociación de la niña con Eva, la tentadora e iniciadora del pecado original, y en *El hijo de Greta Garbo* el primer referente sensual es la propia madre, mitificada mediante la belleza y elegancia innatas de la actriz. Por otra parte, en *Las señoritas de Aviñón*, el erotismo concentra el arquetipo de la tía/madre en los personajes de Algadefina y Clara: “Ella es en primer lugar el doble erótico de la madre” (Umbral, 1982: 119), figura que se consolida en las niñas/ninfas de otros libros. Aquí, sobresalen tres perfiles que representan las distintas etapas de la pequeña en proceso de madurar: Teresita, niña; María Antonieta, adolescente; y Algadefina, la tía/señorita/mujer que seduce a su sobrino.

En *Las Señoritas de Aviñón*, el narrador nos sumerge en los sugestivos cuadros pictóricos de la pandilla de tías que posan como modelos para Picasso, quien “las pinta desnudas prescindiendo de los bañadores, como un conjunto de llamas rosa, a quienes se las conocería por mucho tiempo como las señoritas de Aviñón” (Umbral, 1995b: 64). En este libro, Picasso es el pintor obsesionado por retratar desnuda a la tía Algadefina y a “Sasé Caravaggio [que] tenía cierta grandeza cubista en su obesidad adolescente, dentro de un bañador ajedrezado con lazos” (Umbral, 1995b: 63).

El narrador reproduce aquel paraíso de armonía entre la naturaleza y el hombre por medio de las maravillas eróticas, ficcionales y no ficcionales de sus personajes femeninos en aquel Frondor umbraliano que “tenía tres estadios. La infancia [...], la adolescencia [...] y la juventud” (Umbral, 1996: 60). Otro espacio que reafirma el dulce despertar del sexo y el amor es el río: “muy otro me sentía de llevar al río alguna chica, quizá a Teresita, jesuitina de la enseñanza, quizá a Estrella, la novia bella y bizca” (Umbral, 1982: 32). Las niñas-mujeres se desarrollan y maduran al ritmo de los remos en el cauce del Pisuerga: “somos solubles en el agua femenina tibia y extensa del verano [...] me esperaba durante todo

el día, como una amante extensa y muy paciente” (Umbral, 1982: 35).

En *Los males sagrados*, el narrador agrupa a las protagonistas como “acta del final de la infancia de Umbral y el principio de la adolescencia” (Cuevas, 2009: 9). En *Tamouré* (1965), Lilí nos remite a la primera mujer fatal y, por lo tanto, al pecado original, además de que evoca a la diosa Venus. En *Los helechos arborescentes*, otra Lilí proyecta dos lados: el erótico/sensual y la personificación del ángel de la guarda. El narrador insinúa un erotismo entre inocente y pecaminoso, carnal y espiritual al mismo tiempo, remitiéndonos a las relaciones lésbicas entre Luna y Criselda y Antonieta y Tati de *Las ninfas*. En *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, las denomina metafóricamente ‘niñas/coliflor’: “Amalita/Eva/Rosita. Tres niñas, tres braguitas malvas y entrevistas, ensartadas sucesivamente” (Umbral, 1988: 140).

En *La belleza convulsa*, el narrador/protagonista/testigo describe su teoría de cómo se produce la transmutación interior hacia la madurez: “Niña que iba creciendo hacia adentro, hermetizándose, niña a quien mi mirada hacía mujer, años tras año, para otro, para otros” (Umbral, 1986: 108). En *Leyenda del César visionario y La forja de un ladrón* asocia estos personajes femeninos con las novicias-niñas del convento y con las míticas actrices del cine, aunque, por otro lado, rescata el aroma erótico que expelen, como flores recién cortadas del jardín simbólico del universo umbraliano: “Emilia la lela, se echa sobre el muchacho [...] La carne desnuda tiene un resplandor blanco y nuevo en la penumbra de la alcoba [...] es un poco la criada/cenicienta de su madre y su hermana”. El erotismo aparece en medio del temor, la rebelión y el deseo de libertad; como afirma Vailland, nace como producto de la represión:

La libertad y el erotismo están reñidos, por ello, las muchachas del siglo XVIII han pasado a la historia de la civilización como las más

eróticas, porque estaban educadas en los conventos, y los conventos, a través de sus prohibiciones y de sus obsesiones creaban una curiosidad y unos tabúes que eran los mayores fermentos para la imaginación (Vargas Llosa, 2010).

Las ninfas (1975) es la obra culmen de la etapa vallisoletana y de transformación de la niña en mujer. María Antonieta y Tati representan la evocación antagónica de las ninfas mitológicas. Se trata de niñas/adolescentes que se inician en los escarceos románticos, a partir de los besos, del juego, y terminan practicando el amor lésbico. Tanto el beso como el perfume son elementos que despiertan el instinto del varón, que “busca constantemente a la madre por el perfume, luego a la novia y luego a la hembra universal” (Umbral, 1989: 24). En los primeros besos, el narrador reproduce los labios sensuales de las mujeres míticas del cine, cuya chispa de erotismo y amor impregna aquellas bocas:

grandes y pequeñas, artificiales y ondulantes, modeladas de barras de labios, que le hacían a la mujer una lujuria de chocolate [...] que en los primeros planos de la pantalla palpitan y laten como flores submarinas, como algas sexuales, como esponjas lascivas (Umbral, 1974: 76).

En el cuento “Niña, mi niña náusea”, desde el título se evoca el amor por las pequeñas. En *Los amores diurnos*, Umbral también confiesa su devoción por las chicas en pleno camino a la adolescencia: “Niñas siempre soñadas y deseadas adolescentes, esa frontera entre los catorce años, desde la cual la mujer empieza a avanzar hacia el macho” (Umbral, 1979: 37). Estos personajes aparecen y desaparecen, como estrellas del firmamento, y en su proyección se vislumbra a las mujeres, la otra catedral de sus producciones, en *Las vírgenes* y *Teoría de Lola*. Umbral recrea a la denominada Lolita/yogurina, una

adolescente libre, desinhibida, que vive un erotismo consumista y se divierte con los muchachos de su generación. En *Travesía de Madrid* y varios de sus libros encontramos a las novias deseadas. Ellas juegan a ser Venus y en todas predomina “la clave erótica y sexual”, como expresa Emilio Blanco (2012), aunque “desde hace décadas, el hombre intuye, teme o fantasea con la quiebra de la complicadísima cultura que ha unido el placer sexual, el anhelo romántico y la función reproductiva, [que] tiene que ver con la separación entre amor y sexo” (Alemany, 2019).

Umbral afirma: “recuerdo aquella época rosa y azul de mi vida y me veo en los niños arlequines de Picasso”. La primera época está representada en *La bestia rosa*, donde sobresale la niña-mujer efeboandrógina, de carácter rebelde, cuyo perfil funde varios arquetipos en los personajes de Teresa, la niña jesuitina, Rimbaud y María José, la estudiante que también aparece en *La noche que llegué al café Gijón* con el nombre de María Jesús. En ellas se concentra el erotismo lírico que nace de las fibras de la niña-adolescente, cuya naturaleza desnuda es como una ofrenda: “Rimbaud, amor, tu cuerpo, el cuerpo, ese cuerpo entre Kepler y Botticelli” (Umbral, 1981: 78).

La segunda época umbraliana, centrada en diferentes espacios madrileños, comienza a partir de *La noche que llegué al Café Gijón*, *Teoría de Lola* y otros cuentos de despliegue erótico, cuyas protagonistas transitan de la pubertad a la adolescencia. Sin embargo, es en *Memorias eróticas*, *La bestia rosa*, *Historias de amor y viagra* y *Fábula del falo* donde el narrador-personaje nos sumerge en osadas transgresiones erótico-sexuales con muchachas que están en la flor de la juventud. Como en el tríptico de *El jardín de las delicias*, de El Bosco, las escenas de las protagonistas híbridas aparecen sublimadas por metáforas de distinto calibre que las purifican o transforman durante “el encuentro erótico, en personas únicas” (Paz, 1993). El narrador explicita los rincones privados del objeto y sujeto

de la transmutación de los cuerpos, en relación con el tiempo y el espacio. En esta sucesión de cuadros sensuales, sexuales y eróticos, los personajes umbralianos suscitan pasiones de alto voltaje y levantan ‘la llama roja del erotismo’, como afirma Octavio Paz. Sobresalen los perfiles de la niña-mujer efeboandrógina Rimbaud o Mozart en *La bestia rosa*; Lola y Marilén en *Teoría de Lola*; Alma Mahler en *El día que violé a Alma Mahler*; Licaria en *Memorias eróticas*, entre otros.

En esta etapa, el narrador refleja el carácter efímero y enigmático del placer. *La bestia rosa* constituye uno de los mayores manifiestos sobre el tema en el que Umbral asegura que prefiere “el erotismo, es decir, la poesía, a la pura biología, [como] la segunda realidad propiamente humana” (Pereda, 1981). Rimbaud es la niña-mujer protagonista de “belleza moderna y baudeleeriana que nunca habría soñado el clásico”, en la que confluye todo el torrente erótico de la obra umbraliana: “La sangre de Rimbaud, la licuación constante e inesperada de su sangre sacramental, monumental, [...] el mito en llamas, la estatua encendida por abajo, fuego en el sitio de su pecado” (Umbral, 1981: 75). El narrador abunda en descripciones y comparaciones místicas y metafóricas para explicitar todas las partes del cuerpo de Rimbaud: “Su lengua me comulga, yo soy su eucaristía, colegiala reciente de conventos sumergidos, ha pasado al altar derribado de mi cuerpo” (Umbral, 1981: 13). Las alusiones escultóricas refuerzan el carácter multierótico de la chica, en la que confluyen simbólicamente otros personajes que completan su figura efeboandrógina, efeboacrática, efeboanarco, novia, ángel de la guarda, ángel custodio, ángel de las masturbaciones: “Rimbaud [...] entre ropas de un abultamiento despegado del cuerpo que equivale a la desnudez, deja colgar por abajo un pie desnudo, vertical y bello, erotismo que rima con el pecho del niño” (Umbral, 1981: 66-67). Esta ninfa/musa es el sol alrededor del cual se concentra el universo del narrador/protagonista:

No hay pareja más erótica e ilegible (su ilegibilidad es su erotismo y a la inversa) en toda la mística universal, incluida la de Oriente. Bernini acertó con esta manera singular y maldita de apareamiento, noviazgo sacrílego con que a veces se encuentra la especie al margen de sí misma y que ahora tiene su última versión en la flagelada/flagelante Rimbaud (Umbral, 1981: 67)

Para Vargas Llosa, la sensualidad tiene “un papel principal entre muchos otros ingredientes de gran complejidad [...] Una exaltación muy desembozada de la pulsión sexual, de la fantasía erótica, de los fantasmas, del derecho al placer” (Vargas Llosa, 2010). Lucrecia, de *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, la brasileña de *Pantaleón y las visitadoras*, y la protagonista de *Travesuras de la niña mala* personifican el erotismo en las novelas del peruano, tema que sobresale durante las diversas etapas de las vidas argumentales de estos personajes.

La niña-mujer de Vargas Llosa también está cerca de manifestaciones que se asemejan a los cuadros pictóricos de la literatura clásica. Similar al cuerpo endiosado de la protagonista umbraliana Rimbaud/Mozart, el de Lucrecia es comparado con Venus “Tú no eres tú sino mi fantasía”, “Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo” (Vargas Llosa, 1988: 29). En esta parte, ambos autores parecen obedecer a la misma concepción sobre el erotismo como “un enriquecimiento del acto sexual y de todo lo que lo rodea gracias a la cultura, gracias a la forma estética” (Vargas Llosa, 2001). En *El paraíso en la otra esquina*, las pinturas exótico-sensuales de Gauguin inspiran al escritor y completan el paisaje de su jardín erótico. La niña mahorí Teha’amana se convierte en una suerte de modelo. Ella es la protagonista del cuadro *Manao Tupapau*, donde vemos a la adolescente amante del pintor, una niña-mujer de trece o catorce años, una “edad [...] tan excitante, en que las muchachas precoces

de los países salvajes entraban en la vida adulta [...] tenía los pechos desarrollados, los muslos enormes y ya no eran vírgenes” (Vargas Llosa, 2003: 27).

La mujer es el *leitmotiv* en casi todas las pinturas que Vargas Llosa recrea en sus novelas para mostrar las voluptuosidades de Lucrecia, al igual que Candaules, rey de Lidia, exhibe a su mujer frente al primer ministro Giges en la obra de Jacob Jordaens. Además, la presenta como *Diana después del baño* (Francois Boucher), *Venus recreándose con el Amor y la Música* (Tiziano Vecellio), y la Virgen de *La anunciación* (Fra Angélico), entre otras. La riqueza de tales comparaciones está en que cada mujer constituye la expresión implícita o explícita del erotismo. En todas se manifiesta, de un modo u otro, el bien y el mal, el pecado y el perdón, el erotismo y el amor, el placer y el dolor, el cuerpo y el espíritu. A su vez, representan uno o varios arquetipos: reinas, diosas, vírgenes. De este modo, Lucrecia emparenta con Diana, diosa de la luna, la virgen de la caza, protectora de la naturaleza, la ninfa; y con Venus, la diosa del amor, la belleza y la fertilidad.

El acto erótico se presenta como un cuadro artístico que se completa con las diversas historias del narrador: “el cuerpo femenino es una metonimia, unas ancas de caballería, una ‘grupa’” (Vargas Llosa, 1997:160). Lucrecia es también la ninfa deseada, la musa que inspira y enciende el fuego del amor, y se transmuta imaginariamente en diversos personajes histórico-artísticos para llegar al nirvana soñado. Su mismo nombre está próximo a la palabra ‘lúbrica’ y sus actos dejan al descubierto sus apetitos carnales: “El lector contempla a doña Lucrecia metamorfoseada por un monumental trase-ro pintado por Jacobo Jordaens” (Boland, 2001: 494). Quizás “se trata de un amor de tono frívolo, de sutileza lúdica ovidiana, y anacreóntica; un amor pagano y alegre (sin Tanatos), de goce en el instante y sin *pathos*” (Sánchez, 1994: 316). El cuerpo de la mujer descrito de forma explícita,

detallada y liberada de toda atadura moral y religiosa, tanto en *Elogio de la Madrastra* como en *Los cuadernos de don Rigoberto*, se acerca al lado erótico, carnal y sumamente humano de algunas novelas umbralianas de la segunda etapa.

En *La casa verde* y *El paraíso en la otra esquina*, las niñas-mujeres aparecen en los conventos, espacios-tabú y grandes fermentos para la imaginación, porque “la represión y la falta de libertad genera mayores tendencias a lo erótico”, según el Premio Nobel: “sin la Iglesia católica no hubiera sido posible el erotismo. Por una parte, creó las prohibiciones y, por otra, creó un entorno, un ceremonial que le ha suministrado al erotismo su instrumental más rico y novedoso” (Vargas Llosa, 2001).

En *Pantaleón y las visitadoras*, la brasileña es la portadora de la mayor carga erótica de toda la novela, no sólo por su belleza, sino también por sus características físicas, sensuales y sexuales, que se duplican con la geografía y acrecientan el “erotismo espacial de la selva peruana, con su calidez desmesurada, su humedad tibia y la exuberancia de la naturaleza, harán que se respire fuego y harán que la sangre hierva” (Álvarez Méndez, 2000: 59).

En síntesis, todos los personajes femeninos de ambos autores son la expresión del erotismo que se balancea en el límite de la pureza/impureza, la sensualidad/espiritualidad, la pasión/contención. Podríamos señalar más conexiones y ejemplos equiparables entre las protagonistas de las novelas, sin embargo, nos quedamos con la niña-mujer como la flor más deseada de los jardines narrativos de Umbral y Vargas Llosa, recuperada de sus paraísos artificiales de amor y erotismo.

REFERENCIAS

- Aleman, Luis (2019), “En la distopía del sexo”, *El Mundo*, Madrid, 14 de abril de 2019, disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/04/14/5caf574821efa04f218b4589.html>

- Álvarez Méndez, Natalia (2000), "De Apolo a Dionisos El erotismo espacial en *Pantaleón y las visitadoras*", en Fundación Luis Goytisolo (ed.), *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 57-66.
- Andrés Ferrer, Paloma (2000), "El erotismo en la narrativa de Francisco Umbral, esa corporeidad mortal y rosa", en Fundación Luis Goytisolo (ed.), *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 87-106.
- Blanco, Emilio (2012) "«Un jardín de coños»: notas sobre la materia erótica en Francisco Umbral", *Analecta Malacitana*, núm. 32, pp. 571-603.
- Boland, Roy (2001) "Mario Vargas Llosa: arte, literatura, Egon Schiele y el fantasma de Goya", en Roland Forgues (ed.), *Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político. Encuentro Internacional, Pau-Tarbes (Francia), del 23 al 26 de octubre del 2001*, Lima, Librería Editorial "Minerva" Miraflores.
- Cuevas, Alejandro (2009), "Prólogo", en Francisco Umbral, *Los males sagrados*, Palencia, Cálamo.
- Godoy Cossío, Ana (2019), *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas*, San Fernando de Cádiz, Dalya.
- Paz, Octavio (1993), *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- Pereda, Rosa María (1981) "Francisco Umbral presenta su libro *La bestia rosa* rodeado de maniqués", *El País*, Madrid, 15 de diciembre de 1981.
- Sánchez, Hernán (1994), "Erotismo, cultura y poder en el *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 23, pp. 315-323.
- Umbral, Francisco (1965), *Tamouré*, Madrid, Editora Nacional.
- Umbral, Francisco (1974), *Las españolas*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1975), *Las ninfas*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1976), *Mis mujeres*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1980), *Los helechos arborescentes*, Barcelona, Argos Vergara.
- Umbral, Francisco (1982a), *El hijo de Greta Garbo*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1982b), *Las ánimas del purgatorio*, Barcelona, Grijalbo.
- Umbral, Francisco (1985), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1986a), *El fetichismo*, Madrid, El Observatorio.
- Umbral, Francisco (1986b), *Retrato de un joven malvado*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1988), *Los males sagrados*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1989), *El fulgor de África*, Barcelona, Seix Barral.
- Umbral, Francisco (1992), *Memorias eróticas*, Madrid, Temas de hoy.
- Umbral, Francisco (1995a), *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra.
- Umbral, Francisco (1995b), *Las señoritas de Aviñón*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1996), *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1996), "De ofelias, lolitas, cayetanas y Antonio López", *El Mundo*, Madrid, 8 de diciembre de 1996.
- Umbral, Francisco (1997), *La forja de un ladrón*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1999), "Lolita", *El Mundo*, Madrid, 13 de mayo de 1999.
- Umbral, Francisco (2015), *Diario de un noctámbulo*, Barcelona, Planeta.
- Vargas Llosa, Mario (1993), *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1997), *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid, Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2002), *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2006), *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara.
- Umbral, Francisco (2009), *Los males sagrados*, Palencia, Cálamo.
- Vargas Llosa, Mario (1988), *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets.
- Vargas Llosa, Mario (2001), "Sin erotismo no hay gran literatura", *El País*, Madrid, 4 agosto de 2001.
- Vargas Llosa, Mario (2003), *El paraíso en la otra esquina*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Vargas Llosa, Mario (2010), *Elogio de la Lectura y la ficción. Discurso ante la Academia Sueca*, Estocolmo, Fundación Nobel / Santillana.
- Vargas Llosa, Mario (2012), "Memorias de un lector y escritor de bibliotecas", *Revista Eñe*, núm. 31.
- Vargas Llosa, Mario (2015), "Ramera, filósofa y sentimental", en *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Penguin Random House.

ANA GODOY COSSÍO. Investigadora y profesora hispano-peruana. Doctora en Literatura Hispanoamericana y Máster en Literatura Española por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), España. Realizó estudios de posgrado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Perú. Licenciada en Ciencias de la Educación, con especialidad en Lengua y Literatura. Ha publicado diversos artículos de crítica e investigación sobre literatura española, peruana y latinoamericana en libros colectivos en Francia, España y en diferentes revistas académicas. Ha sido ponente en congresos y coloquios internacionales. Ganó el VIII Premio Internacional Academia del Hispanismo de Tesis Doctoral de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española o Literatura en Español en 2017. Colabora en las revistas *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Actio Nova*, *Contrapunto*, *Avuelapluma*, *Aprender a pensar*, *Ínsula Barataria*, entre otras.