

## LA NIÑA-MUJER EN EL HUERTO NARRATIVO DE FRANCISCO UMBRAL Y MARIO VARGAS LLOSA

## THE GIRL-WOMAN IN THE NARRATIVE GARDEN OF FRANCISCO UMBRAL AND MARIO VARGAS LLOSA

Ana Godoy Cossío

Universidad Complutense. Madrid

### ABSTRACT

The article addresses the preeminence of the girl-woman as one of the predominant female archetypes in the narratives of Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. From the space-time perspective, the study projects the double fictional/non-fictional microcosm of childhood, in which obsessive episodes reign as indelible marks of individual and collective memory, restored by the narrator/protagonist/witness. In their texts, girls are the nucleus of the children's paradise and the harmonious relationship with nature. A repetitive spring season that continues in the unconscious and is completed in each book as chapters-axes of life that seeks to recover the cherished essence of childhood.

**Key words:** girl, woman, narrative, childhood, archetype.

### RESUMEN

El artículo aborda la preeminencia de la niña-mujer como uno de los arquetipos femeninos predominantes en las narrativas de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. Desde la perspectiva espacio-temporal, el estudio proyecta el doble microcosmos ficcional/no ficcional de la infancia/niñez, en cuyas etapas imperan los episodios obsesivos como marcas indelebles de la memoria individual y colectiva, restauradas por el



narrador/protagonista/testigo. En sus textos, las niñas son el núcleo del paraíso infantil y de la armoniosa relación con la naturaleza. Una estación primaveral repetitiva que se prolonga en el inconsciente y se completa en cada libro como capítulos-ejes de la vida que buscan recuperar la esencia atesorada de la niñez.

**Palabras clave:** niña, mujer, narrativa, infancia, arquetipo.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2017.

Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2017.

**Cómo citar:** Godoy Cossío, Ana: «La niña-mujer en el huerto narrativo de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 1 (2017): 163-187.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.m1>

La niña-mujer para Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa ha sido un eje primordial en el interminable carrusel colorido de sus literaturas. Subidos en el caballo de la libertad han circulado retratándose en el doble espejo de la ficción/no ficción para jugar con la niña-mujer en el huerto de sus narrativas, recuperar las semillas del paraíso familiar de sus memorias y preservar las piezas esenciales del juego de la vida «que en realidad es el juego literario» (Martínez Rico, 2001: 153). Con esta estratagema no solo restauran la génesis arquetípica del microcosmos infantil femenino que va *in crescendo* a lo largo de sus vidas argumentales, como sucede en la vida real, sino recrean el tornasolado, alegre y bullicioso perfil de las niñas/musas/ninfas, con quienes parecen seguir jugando las tardes de la niñez y adolescencia: «éramos ya una pandilla de madrugada, chicos y chicas, [...] jugando a cosas, en ese equívoco de la adolescencia, en los juegos infantiles» (Umbral, 2001: 47). Ambos coinciden en el puerto común del amor por Teresa, en cuya silueta confluyen todas las novias platónicas que besaban al jugar «a la berlina o a las prendas (Vargas Llosa, 1993: 35). El perfil novelado esta niña-mujer convoca a la primera fruta prohibida, deseada y parece concentrar el «juego de muñecas chinas que se superponen, no en el espacio, sino en el tiempo» (Umbral, 1992: 46). El paraíso en la otra esquina que ambos buscan, se encuentra en los elementos simbólicos impregnados en cada *niña-mujer*: «las ropas, los olores, los periódicos y los zapatos viejos de las mujeres de la familia» (Umbral, 1980:16). Sin duda, el libro *Lolita*, publicado en 1955 ha significado un influjo fresco, consciente e inconsciente, a la hora de definir con mayor precisión a los personajes femeninos, cuyas edades fluctúan en este margen: «La última niña lirificada fue Lolita, uno de los pocos mitos de nuestro tiempo (que ha creado escuela), gracias al genial Nabokov» (Umbral, 1996). La simbiosis *niña-mujer* no solo está en la variación nominal sino en la esencia de la propia Lolita: «Era Lo, sencillamente, Lo, por la mañana [...] Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita» (Nabokov, 1994: 29). A partir de este modelo y del almácigo de niñas-mujeres arquetípicas, los autores siembran en sus fecundos terrenos narrativos los principales troncos de otros arquetipos de mujer.

Francisco Umbral siempre ha reconocido su especial predilección por la niña-mujer, tanto en su vida como en el fecundo huerto de su narrativa: «la niña viva/muerta en el interior de su pecho o de su vientre, es todo el lirismo de la mujer» (Umbral, 1986: 157). Esa niña que vive en el inconsciente de su memoria está configurada como eje arquetípico de sus obras: «Todavía sentimos a la niña a quien vimos la braguita en la escuela de párvulos» (Umbral, 1985: 18). La especial inclinación por la niña-mujer provendría de las profundas

raíces del Frondor de su infancia, aquel paraíso armonioso entre el hombre y la naturaleza, alrededor de los inocentes juegos, trepados a los árboles de la niñez y al tiempo, como al primer juguete.

Como escritor, la pasión-obsesión-devoción por la niña-mujer ha permanecido viva en el ser *adulto/hombre/autor/narrador/personaje* impregnando casi todas las etapas creativas de su producción literaria, a través de todas las niñas-mujeres con quienes ha compartido esta edad: «Hasta en mis perfumes malva de adulto vive aún la mínima Amalita» (Umbral, 1985: 17). El hombre/maduro, el escritor/adulto, el autor/narrador ha atesorado celosamente el germen infantil de su propia esencia de niño, para hacerla brotar en su bosque creativo: «Yo llevo un racimo de niñas en el alma vieja de viejo y todavía puedo respirar, si quiero el perfume aldeano, fucsia y pobre de aquella niña» (Umbral, 1985: 18). La supremacía por rescatar esta etapa nos recuerda que el pasado se restituye en cada presente: «puede amarse y odiarse la propia niñez, la vida propia: pero en todo caso, el ayer devora, el pasado se nutre de presente» (Umbral, 1974: 29). Sus textos destilan un fuerte componente retrospectivo porque el *hombre/autor/narrador/testigo/protagonista* se niega a aceptar el desarrollo natural de la niña que un día se convertirá en mujer y, por ello, sus obras son la prolongación de este período hasta topar con la adolescencia y traspasarla: «dos ladrones de niñas me robaron tu infancia [...] niña de la ciudad, y de algún modo colegiala» (Umbral, 1974: 29).

Esta preferencia doblemente manifiesta se habría originado con la imagen *niña* de la madre, las tías o de otras niñas que poblaron su infancia. En su fuero interno, la *niña-mujer* se halla suspendida en el firmamento de las Hespérides de su recuerdo, a partir de la figura materna, a quien siempre le ha rendido todos los honores: «por algún sitio se salva la niña en la mujer, no quiere hacerse soluble totalmente, y hasta en mi madre, tan nada niña había quedado sin madurar aquello, sin cerrar la mellita de los dientes, que daba ingenuidad a su sonrisa» (Umbral: 1988: 37). En efecto, la *niña-mujer* está presente en los diferentes arquetipos femeninos de sus obras y parece perseguirle con más nitidez en *El hijo de Greta Garbo*, el primer referente de niña-madre. Sin embargo, este rostro maternal de *niña-mujer* se complementa con las todas las niñas atesoradas en su memoria real/imaginaria, como parte del primer contacto cercano con el sexo opuesto. En *Las gigantas* y en *El hijo de Greta Garbo* establece la asociación con el pecado original, porque Eva repite la tentación bíblica y representa «la primera traición a la madre [...], cogido de otra mano de mujer que no [fuera su] madre» (Buron-Brun, 2010: 13). Ella es la niña que se interpone entre el paraíso infantil y la madre: «Esto me hacía culpable, sí me llenaba de culpa, mientras vivía el vacío de madre

que se había producido entre ella y yo» (Umbral: 1988a: 91). Mientras en *Los males sagrados*, la *niña-mujer* 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, 1988b: 66). Es decir, la *niña-mujer* está delineada desde el primer libro, a través de todas las niñas, en camino a ser mujeres. Teresita representa la sumatoria de todas.

A partir de este hito, la *niña-mujer* es un arquetipo híbrido, una construcción medular que sobrepasa los márgenes del espacio y del tiempo. El autor, como su admirado Proust, recupera el tiempo perdido de su genealogía familiar en *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*, *Memorias de un niño de derechas* y otros textos. Además, en *Los cuadernos de Luis Vives* parece explicarnos su propia metodología creativa.

El constante fervor manifiesto por la *niña-mujer*, en casi todos los libros de la primera etapa vallisoletana, se origina en el tronco familiar de la bisabuela «la mujer-niña con la que se casó [su bisabuelo], arrancándola de los juegos infantiles» (Umbral, 2009: 31), como relata en *Los males sagrados*. Aunque, en realidad el primer indicio de la *niña-mujer* en sus creaciones aparece en la emisora de León, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, detrás del tono intimista y lírico de su propia voz «un personaje que escribía en la prensa, transmitía mensajes nocturnos [...] y exhibía un gusto por los arquetipos» (Mateo, 2015: 10). Un texto epistolar que no fue publicado hasta el año 2015, titulado «Buenas noches, muñeca», en el que expresa su atracción por las niñas-muñecas: «de quien sí se enamoran los niños es de esa amiguita de su hermana, de esa pequeña valquiria con coletas y ojos redondos» (Umbral, 2015: 64), a propósito de la historia de Kafka<sup>1</sup> y de una arquetípica niña. En el trasfondo del relato ya se percibía la idea de la naturaleza múltiple de la mujer que Umbral predica, detrás del micrófono de sus textos y desde su mirada de hombre-adulto-protector-paternal-amigo-admirador-locutor-lector-narrador:

Kafka no tenía dinero para comprar a la niña una muñeca nueva y lo que le llevó fue una hermosa carta que había recibido de la muñeca. Durante algún tiempo él le llevó hermosas cartas remitidas desde sitios lejanos por la muñeca viajera. Y cuando pudo hacerlo compró otra a su amiguita. “Pero ésta no es mi muñeca”,

<sup>1</sup> Pasaje refrescado por *El País*: «En 1923, viviendo en Berlín, Kafka solía ir a un parque, el Steglitz, que todavía existe [...] Una prueba es la historia sobre su encuentro con una niña y la novela que habría creado en torno a ella [...] un viaje fantástico que, envuelto en una relación epistolar, curó la herida abierta por la experiencia de un duelo prematuro».

dijo ella. Sí lo es, porque las personas cambian mucho en los viajes (Umbral, 2015: 64).

En 1965, el primer relato del libro *Tamouré* lleva inserto, desde el título, a *Lilí* una de las primeras protagonistas niña: «Lilí era como una corza rubita. Como un gamito rubio y feliz [...] Quizá tuviera cuatro años Lilí [...] en cuanto cumpla diez la mandaremos al liceo» (Umbral, 1965: 69). Una niña que va creciendo, no sólo a través del narrador omnisciente, sino bajo los ojos atentos de tres tías que trazan para ella un porvenir: el canto, el ballet, la declamación, el Liceo o el Conservatorio: «las títas eran tres y querían hacer algo de la niña [...] Una la llevaba de visita. Otra le daba lecciones de piano. La tercera títa que tenía la carrera de Arte, empezaba algunas tardes el retrato de Lilí» (Umbral, 1965: 70-72). Al final, se augura un futuro diferente para la niña que se hará mujer y el deseo de las tías quedará truncado: «Lilí, la mujer que nunca irá al Liceo ni al Conservatorio, la mujer que jamás se pondrá pendientes de charra ni tocará el piano en las veladas» (Umbral, 1965: 72). El escritor no sólo traza la imagen de la niña, desde su más íntimo micromundo ansiado, sino al albur del entorno que la rodea y se adelanta a tallar el perfil de la mujer que con certeza sí llegará a ser. En la vida ajena que vive Lilí, la *niña-mujer* vive atrapada entre sus propios sueños y los deseos de las tías. En el relato está implícita la educación franquista, tradicional y religiosa que concebía «seres dobles, antagónicos de sí mismos, [...] niñas bipartitas, mujeres picassianas con dos perfiles opuestos» (Umbral, 2003: 50-51):

En casa, en el colegio, en la calle, en los juegos y en la vida te enseñaron a ser un monstruo de dos cabezas, una niña con cuerpo y alma [...] Aquel monstruito, aquella niña bicéfala [...] te educaron en una moral de dualidades (Umbral, 2003: 50).

La constante obsesión-pasión del autor/narrador por recoger aquellas flores desperdigadas del huerto frondoso de la infancia/niñez, le ha transportado al país de las maravillas ficcional/no ficcional que sus textos han suspendido en las redes del tiempo: «habría que poner mucho fervor en la música para que la niña triste fuese al fin rescatada, para que todas las Alicias volvieran del país de sus tristes maravillas infantiles» (Umbral, 2003: 29-30). Estas niñas-mujeres, botones en flor del universo infantil aparecen desperdigadas, con diversos nombres: Estrella, Teresita, Eva, Oliva en *Balada de Gamberros* (1965). En *Pío XII, la escolta mora y el general sin un ojo* las presenta metafóricamente, como un ramillete colorido y las denomina *niñas/coliflor*, una fundición de niñas: «Niñas coliflor que perfumaron

mi infancia: Clarita, Amalita, Teresita» (Umbral, 1985: 15). En los siguientes libros, esta fusión se incrementa con otros perfiles: Rosita, Julita, etc., sin embargo, los nombres funcionan como simples máscaras de una misma personalidad, un carácter, un vestido que cubre un solo cuerpo y un rostro. En realidad, es la misma niña que conserva el vivero de la memoria y que florece en las distintas evocaciones de su escritura, al margen de los distintos nombres y tiempos: «Amalita/Eva/Rosita. Tres niñas, tres braguitas malvas y entrevistas, ensartadas sucesivamente» (Umbral, 1988:140). Es decir, es una sola y arquetípica niña que engloba a todas, cuya naturaleza supera las variaciones temporales y espaciales en las distintas historias, en las que aún parece perdurar el dragón que guarda las manzanas de oro de Teresita<sup>2</sup>.

De entre todas, Teresita es por antonomasia la niña-mujer que aún vive en el huerto infantil del inconsciente individual del *hombre/escritor/narrador*, como el personaje arquetípico más reiterado. En el cuento *Manolete* (1947) la retrata e identifica con el color blanco de la madre: «Teresita reina niña en su trono de acacia, con las flores blancas como pendientes, como collar, como diadema, como merienda» (Umbral, 2000). Nos transporta al mimético universo de los niños, los juegos y la naturaleza: «Teresita y yo subidos en la acacia, comiendo las flores» (Umbral, 2001: 378). Sin embargo, dentro del cosmos total, la imagen proyectada de Teresita va más allá de la fusión madre-reina-niña, juego y naturaleza, ella «es el principio activo que objetiva las ambiciones de escritor» (Villán, 1996: 22). El autor la concibe como «la única novela que todo hombre lleva completa y cerrada dentro de sí» (Umbral, 2009: 19). La niña-mujer concentra la infancia como parte «única, peculiar, redonda, perfecta, matizadísima» de la vida (Umbral, 2009: 19). En sí, el arquetipo híbrido de niña-mujer se manifiesta en sus obras como una simbiosis de todas las niñas del Frondor de su memoria que el narrador/protagonista ha situado en el escaparate de creación.

La gradación tempo-espacial de este reino infantil adquiere una dimensión simbólica y se articula con las edades que atraviesan los personajes, planteada por el propio autor en *Los cuadernos de Luis Vives*: «El Frondor tenía tres estadios, sí. La infancia que resumía el universo en un parque con países de arena y pavos reales; la adolescencia turbia que se embozaba de parque para el amor y la aventura; la juventud lírica que estaba dentro del parque como dentro de un libro» (Umbral, 1996: 60). El parque y toda la naturaleza en su

---

<sup>2</sup> Según Martínez Rico: «Teresita Rodríguez, desde el punto de vista biográfico, es clave en la formación de la personalidad que el escritor ha contado tan pormenorizadamente. Por eso ha dejado tantas huellas en su literatura, que incluso llegan hasta el presente, como se aprecia en el cuento *Manolete* (1947)», publicado el 06/08/2000, en el Suplemento UVE, serie *El peor verano de mi vida*, p.8, (2016: 269-270).

conjunto equivale al paraíso: el árbol, el jardín, el huerto, la arboleda, el bosque, el río. Son los rincones privados de cada estadio y todos jerarquizan la transmutación del tiempo marcados por la edad.

El juego es el principal elemento cohesionador con el sexo opuesto y Teresita la *niña-mujer* matriarca que impone las reglas: «Teresita hacía juegos de manos, juegos de villanos, para repartir los árboles, y a las mejores parejas les tocaba un solo árbol y a los peores dos o tres parejas por árbol» (Umbral, 2000). Entre la travesura y el juego, Clarita es otra *niña-mujer* de «aquel huerto febril que era como un paraíso terrenal por donde vagaban Caín y Abel» (Umbral, 1988b: 17-18). Ella representa la tentación para los niños que la miran cuando «se bañaba en el pilón con una braga azul y chorreante pegada al culillo gracioso y pugnaz» (Umbral, 1988b: 115). O Amalita, la niña asociada con la violeta que le despierta el instinto de macho «entre los juegos descubrí la braga blanca de Amalita» (Umbral, 1988: 116).

El río es otro espacio que identifica el tránsito de la niñez a la adolescencia y la *niña-mujer* parece desarrollarse y madurar al ritmo de su cauce, porque el río es para Umbral la forma lírica de la memoria. No obstante, es también un elemento que marca el distanciamiento con la madre y un acercamiento con el dulce despertar del amor: «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, costurera de las Delicias, quizá una francesa, Seina de Polignac, la princesita que venía los veranos» (Umbral, 1982: 32). El escritor nos conduce en la barca por la arboleda de sus niñas-mujeres: Estrella, Clarita, Teresita, Amalita, Eva que, no son niñas, pero tampoco mujeres, sino «todas estas niñas con quienes se baña en la presa (la Oliva, la gitanilla, Cósima, de Teresita Rodríguez o las teresas) o que lleva a remar por el Pisuerga para robarles un beso» (Buron-Brun, 2010: 13). En *Los males sagrados* las concentra a todas, porque este libro es como el «acta del final de la infancia de Umbral y el principio de la adolescencia», al decir de Alejandro Cuevas (2009, 9).

Otro mensaje epistolar titulado «Buenas noches, colegiala» será la primera plantilla arquetípica de la niña en camino a la adolescencia que, frecuenta otros espacios distintos al del juego que implican mayor sociabilización: «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). En *Leyenda del César visionario* y otros libros, las novicias-niñas del convento viven en el jardín simbólico del universo umbraliano, como frutas aún verdes enclaustradas en el árbol de la niñez: «la novicia Camila, casi una niña, parece vagamente prisionera de ese hábito» (Umbral, 1991: 33). En

*Madrid 1940* se rompe la armonía original del paraíso porque Juana, arquetipo de niña-mujer huérfana es arrancada del huerto familiar para madurar en el centro del régimen franquista, bajo la mirada lasciva, denigrante y aparentemente protectora de un hombre maduro: «La niña Juana, que las señoritas de Auxilio Social han vestido con puntillitas y lazo de cretona, [...] reza como una adulta [...] está a mi merced. Un domingo entero con la niña/mujer da para mucho» (Umbral, 2013: 211-212). La *niña-mujer* crece bajo la mirada de aquel hombre/padrastro/amante/amigo/protector/embaucador, similar a la que reflejaban los espejos que proyectaban el fenómeno de *Lolita* de Nabokov, porque esta *niña-mujer* fue un árbol que dio muchos frutos como «ocurre con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos; por esa imitación el hombre es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por primera vez» (Eliade, 2001: 26).

De igual modo, Umbral tenía 23 años y estaba en plena efervescencia inicial de su carrera como escritor cuando toma el modelo que «había universalizado un nuevo término, «la lolita», para un nuevo concepto: *niña-mujer* emancipada sin saberlo y símbolo consciente de la revolución de las costumbres contemporáneas» (Vargas Llosa, 2002: 286). Sin duda, este influjo será, para ambos autores, uno de los cimientos en el proceso de hibridización de sus personajes femeninos, en diversos escenarios y etapas que confluyen en cada narrador/protagonista/testigo, bajo los potentes reflectores de sus lecturas previas y de sus evocaciones infantiles.

Desde este enfoque, en la narrativa de Umbral asistimos a ese transcurrir de la niña que se hace mujer y despierta al mundo exterior, al sexo opuesto, al juego, a la sociabilización con otras niñas y niños, del entorno familiar y social. En sus libros prevalecen los personajes femeninos que están en el limbo entre la niñez, la adolescencia y la juventud. A veces, la niña usa los fustes de la púber o adolescente y, al mismo tiempo, se disfraza de mujer: «Juana, mi niña es una mujer que está aprendiendo a serlo, en la misa, en la calle, en los juegos» (Umbral, 2013: 223). La *niña-mujer* se perfila no solo en la edad, el físico, sino en las cualidades, características, aficiones, entornos, condición social o económica de cada protagonista.

En *La belleza convulsa*, el narrador/protagonista/testigo parece darnos la teoría de cómo se produce la transmutación de niña a mujer, mientras con resignación muestra el lento proceso de desarrollo interior: «Niña que iba creciendo hacia adentro, hermetizándose, niña a quien mi mirada hacía mujer, años tras año, para otro, para otros» (Umbral, 1986: 108). Inclusive, en el microcosmos mágico-religioso del niño-narrador de *Los helechos arborescentes* el llamado ángel de la guarda está personificado en Lili, la *niña-mujer* lírica que proyecta dos

lados: el lado erótico y sensual y, por otro, nos «transporta a un mundo de realidad entre irónico y sarcástico, un mundo sobrenatural» (Martínez Rico, 2002: 258).

La serie de obsesiones reiteradas vertebran la escritura multiforme, memorialística e incluso contradictoria de Umbral, con preeminencia en la etapa infantil «importantísima y [que] condiciona poderosamente» (Herrera, 1991: 36), no solo la vida adulta del hombre, sino del escritor que intenta no «volver al paraíso perdido, sino imaginando un paraíso anhelado» (Ardavín, 2003: 33). Bajo esta misma argumentación, el hombre/escritor/narrador vuelve a sus orígenes porque siente que «todo es un ir retornando a la niñez» (Umbral, 2007: 65). En su literatura estaría «la infancia recuperada» de forma obsesiva, donde la madre constituye el primer lazo, «la afiliación, el origen, en síntesis, la identidad en su sentido más amplio» (Genoud, 2003: 40) y las niñas-mujeres cercanas, amigas de la infancia, representarían el segundo eslabón en la cadena vital. Según explica Umbral, cuando «a cierta edad nos arrancan del mundo de la fantasía y nos integran en el mundo de la cultura. Es como un segundo nacimiento» (Umbral, 1988b: 77). La pubertad y adolescencia también concentran algunas obsesiones porque «el adolescente vuelve sobre los pasos del niño que ha sido» (Umbral, 1994: 107). A su vez, la línea invisible entre las etapas marca una «frontera entre la infancia y la adolescencia [que] reside en la idea de privación» del mundo de los adultos (Barrero, 2003: 164).

En este período transitorio, las *niñas-mujeres* son la bisagra que une el pasado, el presente y el futuro, en los tipos de relación, circunstancias y espacios. Por ejemplo, Estrella la «novia remota del barrio de los trenes [...] niña andrógina y bizca, costurerita guapa» (Umbral, 1982: 22) despierta un sentimiento tan pasajero como los trenes, un «amor artesano y desgraciado, una pasión mediocre» (Umbral, 1982: 23). Mientras Betsabé Caravaggio representa a la niña-novia destinada al «matrimonio por contrato verbal/unilateral» (Umbral, 1988a: 177-178) por imposición del cónclave familiar, una costumbre española y europea muy arraigada, a la que Umbral lanza el dardo de su ironía. El grupo de celestinaje está compuesto por «las tías y madres de Betsabé, [que] lucían a la niña, convertidas en unas alcahuetas y celestinas de la honradez [pese a que] La niña no es más que una niña» (Umbral, 1982: 226). Ella es distinta a Teresita o a las niñas coliflor y no encaja en el perfil que la madre ha elegido para el hijo: «mi madre me había advertido contra ella, pues posiblemente no quería perderme en aquel bosque lácteo de aquella nuera/niña y gordísima» (Umbral, 1982: 119).

En el cuento *Niña, mi niña náusea* la inclinación aparece desde el título, como una

evocación al amor por las niñas. Electa, otra niña-adolescente que aparece en *Las vírgenes* y en *Teoría de Lola*. Su figura está en consonancia con *Las manzanas del Manzanares* donde recrea el despertar físico y natural de la niña/virgen que se hace mujer y juega de «chico o de chica» y no es consciente de su feminidad total. En *Los amores diurnos* también confiesa su devoción por las niñas, en pleno camino a la adolescencia: «Claro que hay otras a quienes aún no he entronizado culto en esa catedral y son las niñas, las niñas, esas niñas que llaman siempre en grupo como si fueran especie y no individuo, adolescentes de colegio o de instituto, barrio, barriada, convento» (Umbral, 1979: 37). Esta pasión-obsesión no es sólo hacia una niña, si no hacia el colectivo que proyecta a la arquetípica *niña-mujer*: «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). Son las niñas/personajes que aparecen y desaparecen en sus textos como estrellas del firmamento: amigas, vecinas, primas, colegialas, criadas, en cuya proyección futura se vislumbra: adolescentes/jóvenes/mujeres, la otra catedral de sus producciones.

La *niña-mujer* del universo umbraliano perdura como una estación de la vida «presencia que llena el mundo, la condición femenina del día, el olor a sexo de aquella primavera, niñas olvidadas, muchachas de una tarde, amigas de mis tías y de mi madre: Betsabé, la unigénita de las Caravaggio [...] compañera de juegos y de años, Teresita, Clara, Antonieta, todas» (Umbral, 1999: 26). Para ellas, el tiempo parece haberse detenido entre el pasado y el presente, la niñez y adolescencia. Sin embargo, la única *niña-eslabón* que engarza todos los tiempos es Teresita que, a veces, aparece con el apellido<sup>3</sup>. Ella simboliza, primordialmente, la *niña-mujer* que le «lleva de la mano como Beatriz a Dante, por los infiernos, por los paraísos y por los purgatorios de más allá de la vida y del amor [...] [que] trae el oro matinal de la infancia a nuestra vida y [a] la mujer venidera que ella será algún día». (Umbral, 1976: 281). A la vez, encarna a muchas: niña-guía, niña-amiga, niña-reina, niña-matriarca, niña-bruja, niña-mágica, niña-novia con quien descubre el mundo de los juegos y paseos: «Una vez T.R., novia que fue de infancia, jesuitina impura, me había llevado al Frondor, de la mano» (Umbral, 1992: 31). Es la primera *niña-novia*, iniciadora de los escauceos amorosos: «aquellos besos de Teresita, hija del presidente de Diputación Provincial

<sup>3</sup> En casi toda la obra umbraliana, la memoria-realidad confluye hasta en los nombres, así como Teresa Rodríguez «algunos personajes mantienen sus nombres en casi toda la saga, otros toman pseudónimos, en ésta o en las siguientes, hay cruces entre ellos. Umbral, al fijar su pasado literariamente, utilizando los distintos grados de la ficción, le ha facilitado al investigador —a la vez que lo ha complicado— el estudio de su peculiar modo de novelar [...] Así Umbral consigue una perfecta identificación entre espacio, tiempo y narrador, todos elementos del recuerdo, sujetos y objetos de su recordar» (Martínez Rico, 2002: 169 y 173).

franquista, a mí es que me confortaban mucho [...] me edificaron por dentro» (Umbral, 1992: 30). Representa el primer amor correspondido: «Teresita y yo nos enamoramos con el amor tímido y descarado, primaveral y violento de la infancia [...] Teresita fue el primer amor de mi corazón audaz» (Umbral, 1992: 23-24). Es el arquetipo de *hija* de una familia conservadora y religiosa cumplidora de los preceptos y rituales del franquismo que, como todos «los chicos y chicas de posguerra, fuera cual fuera la ideología de sus padres, habían vivido una infancia de imágenes más movidas y heterogéneas [...] junto a la abuela con devocionario y mantilla de toda la vida» (Martín Gaité, 1994: 26). Además, es la arquetípica *estudiante* educada por las monjas de un colegio religioso: «a Teresita la besaba todo el año de jesuitina, con una placa de plata, sagrada sobre su sagrado seno izquierdo» (Umbral, 2000). En la configuración novelada de Teresa se aglutinan todas: *niña/amiga/enamorada/novia*: «Había tenido yo el amor niño de Amalita, el cuerpo como el papel de Teresita, los muslos pecosos de Electa María Victoria, la desnudez tonta de Clara, había tenido sobre todo el amor costurero y bueno de Estrella» (Umbral, 2009: 155). Teresita<sup>4</sup> representa el arquetipo híbrido de *niña-mujer* con mayor protagonismo y su perfil se completa como un puzzle en los diferentes libros. Ella concentra todos los atributos, comportamientos y cambios que experimenta la *niña-mujer*. Es la que rompe los paradigmas y límites de cada etapa: *niña/adolescente/joven/mujer*. No se trata de destacar su nombre, sino la multiplicidad que su personaje encierra, al margen del espacio, el tiempo y de las continuas mutaciones.

En realidad, lo que interesa es la imagen de la arquetípica niña que el autor/narrador convierte en mujer, en su universo recreado. Es la idealización de un boceto que cada ser humano abriga en el inconsciente individual y que en Umbral brota como la encarnación casi lírica de una niña con quien sella el «beso escapadizo del alto en el camino, del cogerse las manos, simplemente, emboscados en una arboleda de humos y luces, de noches y trenes» (Umbral, 1996: 105).

En suma, la arquetípica *niña-mujer* no solo estuvo presente en la ficción/no ficción narrativa de Umbral, sino en los ensayos y textos periodísticos. En *Mis mujeres, España como invento* y otros artículos, encontramos su fervorosa pasión por Ana Belén<sup>5</sup>, su musa favorita,

<sup>4</sup> «Teresita Rodríguez es el amor infantil más perdurable de Umbral, y todas las páginas que ha escrito sobre ella ponen de relieve lo que tiene de inaugural el contacto con esta niña. Hay una huella muy profunda de esa persona en la vida del escritor; el personaje que nace de ella, presente en casi toda su obra, lo confirma» (Martínez Rico, 2002: 267).

<sup>5</sup> Esta característica plural de Ana Belén, la ha resaltado el autor en todas las formas posibles e incluso, desde la faceta política y artística: «metaforiza así, involuntariamente, a la roja, a la feminista, a la puritana de izquierdas, a la progre de hace unos años y a la cómica de todos los tiempos» (Umbral, 2003: 38).

a quien no se cansó de admirar: «En Ana sigue viva la niña que jugaba [en el] Mesón de Paredes [...] El yo residual de la niña bajo madrileña emite más signos en escena cante Ana o interprete que el yo cultural» (Umbral, 1981: 36). Ella, no solo representa a la niña-mujer, sino a la actriz y cantante que el inconsciente colectivo de la sociedad española ha interiorizado: «artista comprometida o “la burguesita que canta”, aunque aparte de todo lo demás, sigue siendo la niña» (Umbral, 1976: 126). Inclusive, en *Guía de pecadores*, en un intento «desesperado con el lenguaje» (Umbral, 1995: 21) resalta la fascinación por la esencia de niña que, aún habita en el cuerpo de la mujer: «Es igual Ana, niña, mujer de otras mujeres más reales que tú misma, las que en tu pecho viven» (Umbral, 1986b: 27). El perfil de Ana Belén sobrepasa los límites geográficos, sociales y culturales de España de finales del siglo XX y llega hasta la actualidad, como metáfora de la *niña-mujer* de todos los tiempos y espacios, cuya «imagen ofrece tantas lecturas como peligros» (2003: 38). Su figura simboliza la «laicísima trinidad», como dice Jesús Nieto «donde convergen la mujer bella [...] la artista famosa y la militante política» y esta trinidad descriptiva se enfrenta a la otra España [...] que constituían las marquesas y las folklóricas» (Nieto, 2010: 235-236). En *España como invento* Umbral plantea la multiplicidad de su perfil, a partir de su origen: la niña, hija de la portera «la progre/piloto, de la joven rebelde, de la bella, una ejemplar madre de familia» (Umbral, 2003: 38). En definitiva, un arquetipo aglutinante de *niña/mujer/madre/esposa*, cuyo rostro de *Niña de aguá*<sup>6</sup> sigue iluminado por los *flashes* del reconocimiento que le tributa hasta hoy la sociedad española por su trayectoria artística.

Otra figura de niña-mujer rescatada en *Mis mujeres*, *Guía de Pecadores* y algunas columnas del periódico es Isabel Preysler, una mujer mediática y arquetípica. Su perfil aglutina todas las facetas de *niña-mujer/novia/esposa/madre/viuda/abuela*, sin embargo, en ella todavía perdura la niña que arribó a España hace más de 50 años «IP es la *mujer/niña*, lo será siempre, aparte de las fechas de su biografía y esto es algo que a los caballeros nos alborota un tanto ¿Por qué otra razón si no, se hubiera hecho clásico de nuestro tiempo el tema de Lolita?» (Umbral, 1986: 153). Su silueta poliédrica en transmutación continua gira y se detiene en la niña-mujer novia, una y otra vez, «la niña filipina que vino de Manila a enamorar cantantes y marqueses, ministros y multitudes» (Umbral, 1992). Isabel Preysler, niña de ayer y mujer contemporánea de hoy, parece un personaje de novela: es una y muchas mujeres a la vez. Su rostro virginal de colegiala en el papel de la Virgen María se fusiona con la

<sup>6</sup> Canción de Ana Belén dedicada a su hija, en 1986.

*adolescente/musa/ninfa/yogurina y mujer*, «símbolo involuntario de una sociedad más nueva, [que] puso un color nada local en la vida española» (Umbral, 1986). Su exotismo y erotismo de mujer extranjera ha alborotado a «España y el mundo, los salones y las trochas. El microsuro de Julio Iglesias, las viñas del marqués, dos dígitos del ministro economista» (Umbral, 1986). En la actualidad, su atractivo crece y se duplica como la *niña-mujer*, novia y musa que sigue madurando en los huertos de la fama, mientras oye una voz que le susurra: «Eras niña de largos silencios y ya me querías bien, tu mirada buscaba la mía, jugabas a ser mujer» (Iglesias, 1981).

Para Mario Vargas Llosa, el personaje de *niña-mujer* no está lejos de la misma configuración equiparable al arquetipo híbrido de la niña-mujer que adopta Francisco Umbral, porque nace de las mismas experiencias infantiles atesoradas por la memoria individual, voluntaria e involuntaria, recreadas por los afluentes de la imaginación. El arquetipo de *niña-mujer*, interiorizado e implícito en sus personajes, sin duda, también tienen influencias nabokovianas. Sin embargo, mientras la niña-mujer en la narrativa de Umbral aparece a través de un narrador/protagonista/testigo, casi niño o adolescente, en primera persona, en las obras de Vargas Llosa está enfocada desde la mirada de un narrador omnisciente, por lo general, adolescente o adulto. A diferencia de las niñas umbralianas, más cercanas al paraíso feliz, las niñas vargasllosianas llevan consigo el realismo crudo, el desencanto de un paraíso desestructurado y el transcurrir abrupto de cada etapa, en espacios distintos que se van desenredando del presente hacia el pasado, en un continuo círculo mítico del eterno retorno.

En *El pez en el agua*, libro autobiográfico y confesional, la primera niña que aparece de forma casi invisible, aunque ha sido retratada en diversas etapas es Patricia, su prima/hermana, cuyas travesuras e instintos de niña mimada afloran en su escritura:

Un pequeño demonio de siete años disimulado tras una carita de nariz respingada, ojos fulminantes y cabellos crespos. Esos vasos de agua fría que me lanzaba encima se volvieron una pesadilla y yo los esperaba, entre sueños, con estremecimientos anticipados. Atontado y asustado por el golpe de agua le lanzaba furioso la almohada, pero ella se había ya puesto a salvo, y, desde el patio, me respondía con una carcajada demasiado grande para su cuerpecito semiesquelético. Sus malacrianzas batieron todos los récords de la tradición familiar, incluso los míos (Vargas Llosa, 2001: 39).

Es la niña que le entenece e inspira un poema al futuro escritor/protagonista vigilante de los sueños dulces de la pequeña e inofensiva niña que se hará mujer, bajo su

atenta mirada: «Duerme la niña cerquita de mí/ y su manecita/ blanca y chiquitita, apoyada tiene/ junto de sí» (Vargas Llosa: 2001: 208). Esta semilla de amor por su prima brotará de adulto, pese a que estos versos son el estribillo de ataque contra sí, como aclara el autor: «ella se lo aprendió de memoria y solía llenarme de bochorno, delante de las amigas de la tía Olga» (Vargas Llosa, 2001:97). La influencia de la poesía, según confiesa, proviene por parte de sus abuelos que «recitaban versos de Campoamor y de Darío» (2012: 97) y de sus lecturas, entre las que destaca Pablo Neruda. En *La tía Julia y el escribidor*, la niña Patricia atraviesa la faceta de novia/adolescente «la prima Patricia es una muchacha de mucho carácter, muy capaz de hacer lo que me prometía» (Vargas Llosa, 1978, 207). Al final de la novela se explicita que llega al estadio de novia-esposa y cierra, de este modo, el círculo de fases de niña-mujer. En *la ciudad y los perros* y en *Travesuras de la niña mala* aparece el perfil novelado de Teresa que concentra a la *niña/adolescente/ninfa/musa/mujer* y también simboliza el primer amor, la primera novia/adolescente o la futura esposa/madre con la que todos sueñan. Teresa es la flor codiciada del huerto, aunque en la narrativa de Vargas Llosa tiene mayor protagonismo en la adolescencia. En sí, este personaje híbrido no sólo lleva el peso en sus extremos, sino que aglutina a varios arquetipos que tienen valor por sí mismos. Ella es el motor que engarza a varios personajes, es el eje de las acciones, aunque su despliegue novelístico parece secundario.

En *La señorita de Tacna* está representada por la niña-huérfana conocida como Mamaé, la tía que fue adoptada y educada por sus abuelos maternos como una hija, en la Tacna del siglo XIX. La novia/adolescente de un militar con quien no se casa. Una especie de leyenda familiar guardada en la memoria del autor y recobrada en esta pieza teatral que es la historia de esta niña que nunca se hará mujer. Su vida parece estancada en un círculo repetitivo del pasado, porque inclusive al final, Mamaé llega al «centenario volviendo a su niñez para reflejar su marca original» (Guichot, 2013). Aunque en el texto, se completa la proyección total de las etapas del arquetípico personaje, como si del mito del eterno retorno se tratase: abuela/niña/señorita/tía/madre/abuela. En realidad, Vargas Llosa nos propone un juego de espejismos, cuyo verdadero objetivo es «dibujar la sutil frontera entre la ficción y la realidad» (Guichot, 2011, 36) y crear una nueva mirada del micromundo de la mujer que se exterioriza cuando, precisamente, ella despliega toda su batería protagónica en la obra.

En *Kathie y el hipopótamo* el personaje que representaría a la *niña-mujer* que atraviesa los planos de la realidad y la ficción es Kathie. Ella nos transporta a su propio mundo, como Alicia, no para mostrarnos un país de las maravillas, sino para huir de él. En este juego de

personalidades y roles, su vida parece multiplicarse para conspirar en su contra, porque sus deseos solo se desarrollan en el cuarto de juguetes donde despliega todas sus facetas, desde la niña hasta la mujer, a veces «soltera, a veces viuda, a veces casada, a ratos santa y a ratos traviesa que ha tenido todas las experiencias del mundo» (Vargas Llosa, 2001: 247). Kathie es, primordialmente, la *niña-mujer* que protagoniza «distintos personajes que responden a arquetipos propios del melodrama» (Guichot, 2011: 121). Aunque, en esencia, su figura proyecta a varios arquetipos de mujer desde el presente, con saltos al pasado y al futuro deseado: niña/señorita/soltera/novia/señora/esposa/casada/madre/amante/viuda. En sí, la mixtura de perfiles, también muestran el mundo de los niños capaces de fantasear las utopías que el escritor transforma en «un elemento lúdico, un juego de estos personajes que hacen algo serio, pero también se divierten. De dos seres adultos o de niños grandes, aunque hay un tema serio en la obra que es la verdad y la mentira» (Vargas Llosa, 1983).

Otra rama por donde Vargas Llosa despliega el arquetipo de *niña-mujer* nace en *La tía Julia y el escribidor*, a partir de Pedro Camacho, cuyas historias radio-teatrales nos devuelven a Lolita parodiada, aunque detrás del telón prima la denuncia y la voz de las víctimas y de otros «fantoques risibles de toda la humanidad [...] Una burla incesante de instituciones, profesiones y quehaceres desde el psicoanálisis [...] hasta la educación y la familia» (Vargas Llosa, 1994: 13). En el Capítulo VI encontramos a una pequeña niña violada que, mientras presta declaración a las autoridades parece seducirles con sus gestos y ademanes excesivos: «aturdidos e hipnotizados, el juez y el secretario veían a la *niña-mujer* aletear como un ave, empinarse como una danzarina, agacharse y alzarse, sonreír y enojarse, modificar la voz y duplicarla, imitarse a sí misma» (Vargas Llosa, 1978: 59). El convento, también es un espacio paralelo al espacio umbraliano en la narrativa de Vargas Llosa, porque en otro pasaje, narra la vida de Sor Fátima, una religiosa que desde niña vive encerrada entre el huerto y las paredes del convento de las Descalzas, atada a la religión y privada del amor: «Flor de invernadero, ignorante de los misterios rijosos del polen de los campos, Fátima había adquirido conciencia, sentimientos, pasado de niña a adolescente y a mujer en un mundo aséptico y conventual, rodeada de ancianas» (Vargas Llosa, 1977: 178). Como Umbral, él también concibe a la *niña-mujer* como un universo múltiple que se reviste de diversos ropajes, nombres, facetas y máscaras, en los distintos espacios y tiempos que proyectan sus libros. Igual que Nabokov, Vargas Llosa actualiza en cada personaje, a la *niña-mujer*, símbolo de la fruta prohibida cogida antes de madurar que todas llevan consigo en el espejismo de su literatura:

Sí, cumplidos los treinta, Dolores Haze, Dolly, Lo, Lolita sigue fresca, equívoca, prohibida y tentadora, humedeciendo los labios y acelerando el pecho de los caballeros que, como Hummer Hummert, aman con la cabeza y sueñan con el corazón (Vargas Llosa, 1994: 17).

Al margen de las experiencias autobiográficas trasvasadas a la literatura, el primer arquetipo de *niña-mujer* de su narrativa sale a luz con *La Casa verde* (1966), en medio del paraíso terrenal de la frondosa selva amazónica. Bonifacia representa a este colectivo de niñas aguarunas llamadas «pupilas». Su vida atraviesa varios estadios: niña/adolescente/mujer que se distinguen por sus apelativos: niña=pupila, Bonifacia=adolescente/amante/esposa, selvática=prostituta. Los nombres no solo la identifican, sino son el paso de una faceta a otra y rompen los límites tempo-espaciales, desde que es llevada al convento de Santa María Nieva para evangelizarla y educarla, como a las demás: «las niñas son inconscientes [...] No tienen noción de los peligros» (Vargas Llosa, 1971: 10). Bonifacia es la niña-heroína que no teme enfrentarse a las monjas, al convento o la naturaleza agreste. Ella simboliza el deseo de liberación, el retorno frustrado al paraíso, a la etapa de la infancia, a los juegos; sin embargo, el convento y la ciudad de Piura son el precipitado camino a la maduración accidentada. Es la arquetípica *niña-mujer* atrapada entre los dos caminos de servidumbre o prostitución que le ofrece el sistema socio-cultural y religioso del Perú<sup>7</sup>. En el hilo argumental de la novela, la niña no tiene elección y se ve obligada a dejar el edén familiar. Inclusive, la *niña-mujer* Antonia es otro personaje mítico, de procedencia misteriosa, en el otro espacio desértico de Piura. A su llegada es acogida por Juana Baura y pese a su ceguera se integra en el mundo infantil de los juegos: «Antonia aparecía muy temprano en la placita y, con los niños de la vecindad, jugaba a ladrones y celadores, a las prendas, trepaba a los algarrobos, disparaba terrones a la señora de piedra o se bañaba en la fuente, desnuda como un pez» (Vargas Llosa, 1971: 10). En realidad, su vida sufre varias rupturas violentas hacia la maduración como mujer, e incluso llega a ser madre de la Chunga/Chunguita, la proyección de su extraña personalidad de *niña-mujer* huérfana y desposeída.

En *La fiesta del Chivo* la *niña-mujer* recae en el personaje de Urania quien sufre la desestructuración de su paraíso familiar, su medio social y su país. Es la niña-víctima de la

---

<sup>7</sup> En este fragmento se reviste la realidad: «Él sabía de dónde venían estas niñas, cómo vivían antes de entrar a la misión, [...] y después de estar aquí las niñas no tenían adónde ir, los caseríos indígenas no se estaban quietos, pero aun si pudieran localizar a las familias las niñas ya no se acostumbrarían, ¿cómo iban a vivir desnudas de nuevo [...] las niñas tampoco podían quedarse en la misión, don Julio, no sería justo, ¿no era verdad?, debían dejar sitio a las otras. La idea era que ellos ayudaran a las madres a incorporar al mundo civilizado a esas niñas, [...] que le facilitara el ingreso a la sociedad [...] y en la misión recogían a esas criaturas y las educaban para ganar unas almas a Dios, no para proporcionar criadas a las familias» (Vargas Llosa, 1971: 47-48).

dictadura, cuyo proceso progresivo de las etapas se trastocan y la convierten abruptamente en una mujer amargada y autoexiliada. Su nombre nos remite a un ser colectivo que parece repetirse. Por un lado, es la hija sacrificada, el cordero ofrecido al dictador. La niña/adolescente violada y humillada que sobrelleva el trauma de la frustración y huye geográfica, pero no emocionalmente. Su vida atraviesa intempestivamente las tres fases: niña/joven/mujer. Su adolescencia es breve y se sintetiza en los pocos recuerdos que se desgranar a su retorno, frente a su padre enfermo: las clases en un colegio de monjas, sus compañeras y los sueños con los chicos, incluso con el hijo del dictador. Sin embargo, la vejación que sufre le corta las alas y la ata en un tiempo infinito y obsesivo. Ella simboliza la ofrenda de sacrificio en vida: «Es todavía una niña [...] El jefe apreciará más el gesto» (Vargas Llosa, 2000, 344). No la matan física, pero sí moralmente, porque la herida profunda y desgarradora no se puede superar ni con la huida espacial ni temporal, ni transmutándose en otro ser. Urania es el arquetipo de niña víctima del dictador y de la tiranía social del sistema, del atropello en su máxima dimensión. La equiparamos con Juana, la niña umbraliana de *Madrid 1940*, víctima del régimen franquista. Ambas son arrancadas del paraíso infantil y adolescente para convertirse en mujeres, a partir de vidas desestructuradas y estigmatizadas para siempre. En suma, Urania también es un arquetipo que aglutina a otros en el tránsito de su vida novelada. Ella es la niña/adolescente víctima, la hija ofrendada y autoexiliada para salvaguardar su dignidad, la joven rencorosa, la *niña-mujer* que ha madurado a fuer de no mirarse en el espejo de su realidad.

En *El paraíso en la otra esquina*, un flasback retrotrae a *Florita*-niña que recuerda el juego ancestral de su paraíso terrenal arrebatado, desde el título de la novela:

Jugaban al Paraíso, ese juego que, según tu madre, habías jugado en los Jardines de Vaugirard con amiguitas de la vecindad, bajo la mirada risueña de don Mariano. ¿Te acordabas, Florita? «¿Es aquí el Paraíso?» «No, señorita, en la otra esquina». [...] Recordó la impresión de aquel día en Arequipa, el año 1833, cerca de la iglesia de la Merced, cuando de pronto, se encontró con un grupo de niños y niñas que correteaban en el zaguán de una casa profunda. «¿Es aquí el Paraíso?» «En la otra esquina, mi señor». Ese juego que creías francés resultó también peruano (Vargas Llosa, 2003: 62).

Ella, en sí, representa al arquetipo de niña/hija bastarda que busca recuperar el huerto familiar que le fue negado y le ha quitado la esencia feliz de la niñez. Esta búsqueda la envuelve en el círculo vicioso de su estigma: «Sabía que era una hija ilegítima, porque el

matrimonio de sus padres, hecho por aquel curita francés en Bilbao, no valía ante la ley civil, pero sólo ahora tomó conciencia de que ser bastarda echaba sobre ella una culpa de nacimiento tan horrenda como el pecado original» (Vargas Llosa, 2003: 27). Como en los demás textos, el narrador desea recuperar aquel olimpo de la infancia que «emblematisa la perpetua búsqueda utópica del deseo obsesivo» (Habra, 2012: 181). El juego engarza a las distintas generaciones, tiempos y espacios de su vida, rememora a su madre y a sus hijos. El anhelo de retornar al lugar común con el que todos sueñan, aquel parque feliz de la niñez permanece inamovible en el inconsciente: «La universalidad de este juego infantil que se desempeña en varios idiomas y sitios, ejemplifica el deseo del ser humano de hallar este espacio idóneo» (Habra, 2012: 181).

Por último, *la niña-mujer* que se manifiesta desde el título en *Travesuras de la niña mala* es la chilena, que se transmuta continuamente en el tiempo y en el espacio: Otilita o Lily «la mayor se llamaba Lily [...] Lanzó una risita y, al reírse, se le formaron en sus mejillas los mismos hoyuelos que cuando niña» (Vargas Llosa, 2006: 15). También lleva el nombre de Lily, como en el relato umbraliano *Tamouré*. Sin duda, es el personaje que mejor representa el arquetipo híbrido de *niña-mujer* de toda la novelística de Vargas Llosa. En la «niña-mala» se concentran los «prejuicios sociales y raciales tan [arraigados] en los países sudamericanos. Por eso me inventé esa biografía de niña aristócrata que nunca fue» (Vargas Llosa, 2006: 40). Aunque en esta etapa predomina en ella la niña ciudadana, como hija de la capital limeña. Otilia<sup>8</sup> había nacido y crecido en una humilde familia sin recursos, por tanto, su infancia y niñez conllevan una carencia no sólo material, sino afectiva, educacional y cultural, como nos da a entender el narrador/protagonista<sup>9</sup>. Una monstruosa ciudad donde los niños crecen al margen de su propia edad, sin juegos, sin niñez y trabajan para sobrevivir en el ambiente hostil. A la niña-mala, el medio le exige ser audaz: «Otilita [era] la niña dotada de un instinto

<sup>8</sup> «La niñez de Otilita en una de esas barriadas del Callao. Sabiendo que me era imposible acercarme a una realidad tan remota de la miraflores que me había tocado la suerte de vivir, la imaginaba de pequeñita, en la promiscuidad y la mugre de esas casuchas contrahechas de las orillas del Rímac –al pasar junto, a ellas, el taxi se llenó de moscas– donde las viviendas se confundían con las pirámides de basuras acumuladas allí quién sabe desde cuándo, y la escasez, la precariedad, la inseguridad de cada día, hasta que, regalo providencial, había conseguido la madre aquel trabajo de cocinera, en una familia de clase media, en un barrio residencial, adonde había conseguido arrastrar a su hija mayor. Imaginaba las mañas, mimos, gracias, de que [...] se fue valiendo hasta conquistar a los dueños de casa. Primero, se reírían de ella; luego, les caería en gracia lo vivaracha que era la hijita de la cocinera. Le regalarían los zapatitos, los vestiditos, que iban quedando chicos a la verdadera niña de la casa, a Lucy, la otra chilena. De este modo, la hijita de Arquímedes habría ido trepando, consiguiendo un lugarcito en la familia Arenas. Hasta que, al fin, alcanzaría el derecho de poder jugar, salir, de igual a igual, como una amiga, como una hermana, con la niña de la casa, aunque ésta fuera a un colegio privado y ella a una escuelita fiscal» (Vargas Llosa, 2006: 170).

<sup>9</sup> «Traté de imaginarme la infancia que tuvo, por ser pobre en ese infierno que es el Perú para los pobres, y su adolescencia, acaso todavía peor, las mil pellejerías» (Vargas Llosa, 2006: 40).

excepcionalmente desarrollado para la supervivencia y la adaptación» (Vargas Llosa, 2006: 170). La niña-mala no se libra del estigma de miseria que la persigue toda su vida, aunque cambia de nombre, de ciudad, de ocupación y de hombre. Desde el título, el apelativo de «niña mala» refuerza el arquetipo de *niña-mujer*. Sin duda, la personalidad y las acciones de la niña Otilita/Lily vienen condicionados por el medio hostil donde ha crecido y vivido, como confiesa el narrador/protagonista:

Ahora sí estaba claro, después de treinta años, por qué la chilena Lily de mi infancia no quería tener enamorado ni invitaba a nadie a su casa de la calle Esperanza. Y, sobre todo, estaba clarísimo por qué había decidido montar aquel teatro, desperuanizarse, transubstanciarse en una chilena para ser admitida en Miraflores. Me sentía enternecido hasta las lágrimas. Estaba loco de impaciencia por tener a mi mujer en mis brazos, quería acariciarla, mimarla, pedirle perdón por la infancia que tuvo, hacerle cosquillas, contarle chistes, hacer el payaso para escucharla reír, prometerle que nunca volvería a sufrir (Vargas Llosa, 2006, 170).

La novela rebobina el perfil variable de la niña mala y nos transporta a su mundo de niña/adolescente/ninfa/musa/mujer que se transmuta para franquear la frontera de la realidad/fantasia y envolver al narrador/protagonista/testigo en sus pesadillas, desvelos y atrevimientos de los que ella es víctima. La niña-mala es un personaje múltiple, aunque en ella predomina la *niña-mujer* que juega a la ronda una y otra vez, tras disfraces, personalidades y actitudes. Esa cualidad poliédrica de mudar de nombre, de lugar y de hombre con facilidad de por sí, ya la hace diferente. En ella sigue viva la niña que fue y el título de la novela así lo refrenda: niña-traviesa, niña-amiga, niña-novia, niña-amante-niña-esposa, en sí, *niña-mujer*. Hasta en el momento final de su vida es la niña que busca protección en el amigo/amante/esposo/padre/adulto y se atreve a bromear con la muerte en actitud traviesa. Vargas Llosa muestra, una vez más, la naturaleza circular de sus personajes femeninos, porque como otras, ella vuelve a la faceta inicial, consciente o inconscientemente.

En suma, la *niña-mujer* es vista por ambos autores, desde distintas perspectivas, quizás más intimista y lírica en Umbral y, más distante y realista en Vargas Llosa, aunque sus imágenes aparezcan veladas bajo los tejidos argumentales. Ambos restituyen la esencia de la niñez dormida desde la ingenuidad, naturalidad, vitalidad, aunque asoman también la crudeza y el desencanto con diversos matices y en contextos que traspasan los límites temporales y espaciales. Con estas arquetípicas niñas-mujeres, semillas del edén narrativo, no solo recuperan la naturaleza lúdica, espontánea e inquieta de la niñez, sino actualizan la verdadera

sustancia y fisonomía de esta etapa, muy lejos de los artificiales juegos estáticos de los niños-*tablets* o niños-*ipad*, incubados hoy en día por la era digital.

En realidad, todas ellas representan la imagen repetitiva de la *niña-mujer* con quien el niño-adulto ha compartido la infancia, en el parque de su inconsciente y con quienes quisieran, como dice Schumann «jugar como juegan los ángeles, a través de las eternidades»<sup>10</sup>. Umbral, con la Rosa niña<sup>11</sup> convertida en flor en los jardines poéticos y azules de Rubén Darío, mientras Vargas Llosa recorre los castillos y huertos de la memoria con Neruda para recuperar la «manzana, [...] fruto redondo en una rama» en la residencia infantil que todos añoramos en la tierra, porque «nuestra infancia vale la rosa»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Palabras de Robert Schumann a su mujer en «Cartas de amor de grandes compositores». Pedro Unamuno. *El Mundo*, 28/07/2017, nota basada en la publicación del musicólogo y director de orquesta Kurt Pahlen quien recopila la correspondencia amorosa de casi una treintena de grandes músicos.

<sup>11</sup> Poema de Rubén Darío titulado «La rosa niña», cuyo «cuerpo se hace pétalos y su alma flor» (Alonso, 1988: 240).

<sup>12</sup> *Cantos de Vida y esperanza*.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César (2004): «La muñeca viajera» *El País*, 8 de mayo.
- Alonso Martínez, María (1988): *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 17, Madrid, Universidad Complutense.
- Ardavín, Carlos X.(ed.) (2003): *Valoración de Francisco Umbral, Ensayos críticos en torno a su obra*, Gijón, Libros del Peixe.
- Barrero, Oscar (2003): «El niño en la obra de Francisco Umbral», *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, Carlos X. Ardavín (ed.) Gijón, Libros del Peixe.
- Buron-Brun, Bénédicte de (ed.) (2010): *Mujeres de Umbral*, San Sebastián, Utriusque Vasconiae.
- Cuevas, Alejandro (2009) «La vida en Llamas» en Prólogo a *Los males sagrados*, Palencia, Cálamo, *El Norte de Castilla*.
- Eliade, Mircea (2001): *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé.
- Genoud de Fourcade, Mariana, (2003): «Biografía poética y creación en Francisco Umbral», *Valoración de Francisco Umbral, (Ensayos críticos en torno a su obra)*, Carlos X. Ardavín (ed.) Gijón, Libros del Peixe.
- Guichot, Elena (2011): «El teatro vargasllosiano de los ochenta: la mujer entre la tinta y la sangre». *Revista Chilena de literatura* N° 80, Santiago de Chile, 29-50.
- Guichot, Elena (2011): *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa*, Sevilla: CSIC. Diputación de Sevilla.
- Guichot, Elena (2013): Conferencia sobre *La señorita de Tacna*, Lima, La Casa de la Literatura.
- Herrera, Ángel A. (1991): *Francisco Umbral*, Madrid, Grupo Libro 88.
- Martín Gaité, Carmen (1994): *Usos amorosos de la posguerra*, Barcelona, Anagrama.
- Martínez Rico, Eduardo (2001): En *Umbral: Vida, obra y pecados*, Madrid, Foca.
- Martínez Rico, Eduardo (2001), «Jugar/juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral», *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica N° 19.
- Martínez Rico, Eduardo (2003): *Umbral, Las verdades de un mentiroso ilustre*, Gijón, Libros del Peixe.
- Martínez Rico, Eduardo (2017): *La narrativa de Francisco Umbral. Entre la novela y la memoria*. Cádiz, Editorial Dalva.



- Nabokov, Vladimir (1994): *Lolita*. Prólogo de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Biblioteca de Plata, Círculo de Lectores.
- Nieto Jurado, Jesús (2010): «Umbral, historia y feminidad: los cambios en la España de los últimos 25 años, a través de la interlocución umbraliana con la mujer», *Mujeres de Umbral*, Bénédicte Buron Brun (ed.), San Sebastián, Utriusque Vasconiae.
- Umbral, Francisco (1965): *Tamouré*, Madrid, Editora Nacional.
- Umbral, Francisco (1974): *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*. Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1976): *Mis mujeres*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1979): *Los amores diurnos*, Barcelona, Kairós.
- Umbral, Francisco (1980): *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1981): «La chica de la portera», *Triunfo*, marzo.
- Umbral, Francisco (1982a): *Las ánimas del purgatorio*, Barcelona, Grijalbo.
- Umbral, Francisco (1982b): *Las Giganteas*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Umbral, Francisco (1986): *El fetichismo*. Madrid, El Observatorio.
- Umbral, Francisco (1986a): *La belleza convulsa*, Barcelona, Seix Barral.
- Umbral, Francisco (1986b): *Guía de pecadores*, Barcelona, Anagrama.
- Umbral, Francisco (1986): «La Preysler», *Tribuna*, La Elipse, *El País*, 12 de octubre.
- Umbral, Francisco (1988a): *El hijo de Greta Garbo*, Prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1988b): *Los males sagrados*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1991): *La leyenda del César visionario*, Seix Barral, Barcelona.
- Umbral, Francisco (1992): «La Preysler», *El Mundo*, 22 de mayo.
- Umbral, Francisco (1992a): *La bestia rosa*, Barcelona, Tusquets.
- Umbral, Francisco (1992b): *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1994): *Las ninfas*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1995): *Teoría de Lola*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1995), *Mortal y rosa*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Cátedra.
- Umbral, Francisco (1996): «De ofelias, lolitas, cayetanas y Antonio López», *El Mundo*, 08 de diciembre.
- Umbral, Francisco (1999): *Las señoritas de Aviñón*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (2000): «Manolete (1947)», *El Mundo*, 06 de agosto, Suplemento UVE, serie *El peor verano de mi vida*.



- Umbral, Francisco (2003): *Carta abierta a una chica progre*: Madrid, Colección narrativa, Irreverentes.
- Umbral, Francisco (2009): *Los males sagrados*, Palencia, ediciones Cálamo, *El Norte de Castilla*.
- Umbral, Francisco (2013): *Madrid 1940*, Prólogo de Bénédicte de Buron-Brun, Austral, Planeta.
- Umbral, Francisco (2015): *Diario de un noctámbulo*. Prólogo de Luis Mateo Diez, Barcelona, Planeta.
- Vargas Llosa, Mario (1971): *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1977): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1983): «Mario Vargas Llosa entrevistado por José Miguel Oviedo». Publicado por *Perú Cultural*, 05/02/2013, [https://www.youtube.com/watch?v=jqeFb\\_CfRi8](https://www.youtube.com/watch?v=jqeFb_CfRi8) (último acceso: 29/09/2017).
- Vargas Llosa, Mario (1993): *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1994): «Prólogo» en *Lolita* de Vladimir Nabokov, Barcelona, Biblioteca de Plata, Círculo de Lectores.
- Vargas Llosa, Mario (2000): *La fiesta del chivo*, México, Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2001): *Teatro, Obra reunida, Teatro*, Madrid, Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2002): *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2003): *El paraíso en la otra esquina*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Vargas Llosa, Mario (2006): *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2012): *Revista Eñe* No 31, otoño, menores de 25, La Fábrica.
- Villán, Javier (1996): *Francisco Umbral: la escritura absoluta*, Madrid, Espasa Calpe.



## SOBRE LA AUTORA

### *Ana Godoy Cossío*

Investigadora y profesora. Licenciada en Educación, Máster en Literatura Española y Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado dos libros y diversos artículos de crítica e investigación sobre literatura peruana, latinoamericana y española, en revistas y libros colectivos. Ha sido ponente en congresos y/o coloquios en Perú, España y Francia.

Contact information: [agodoy01@ucm.es](mailto:agodoy01@ucm.es)