

Vargas Llosa y *Las travesuras de la niña mala*, Gabriel García Márquez y *Memoria de mis putas tristes*: ¿epígonos de sí mismos?

M^a Esperanza DOMÍNGUEZ CASTRO
Universidad de Berna

RESUMEN

Este artículo pretende desvelar algunas de las líneas temático-estructurales compartidas por *Memoria de mis putas tristes* y *Travesuras de la niña mala*, ya que, definidas como obras de senectud y acogidas de forma dispar por la crítica literaria, las une su factura clásica y la centralidad del tema amoroso. Maestros declarados de la renovación literaria de las letras hispánicas, Vargas Llosa y García Márquez enarbolan en las últimas décadas el estandarte de la tradición, para supeditar la labor del cumplido artesano de la palabra a la ardua tarea del contador de historias. Por eso, la crítica ha malinterpretado estas novelas, ensalzándolas en exceso o rechazándolas abiertamente. Si se ponderan ambos extremos, se evidencia que su virtud radica en el combate denodado por desvelar al lector el sentido primigenio de la literatura como entretenimiento, al quebrar la cronología cotidiana y hacernos participar de la suerte de los personajes, como compañeros impunes de sus azares.

Palabras clave: amor, epígono, aventuras, tradición, idealismo.

Vargas Llosa and *Las travesuras de la niña mala*, Gabriel García Márquez and *Memoria de mis putas tristes*: Followers of Themselves?

ABSTRACT

This article is an attempt to unveil some of the thematic-structural lines shared by *Memoria de mis putas tristes* and *Travesuras de la niña mala*, defined as works of old age and differently received by the critics, but linked by their classical make and the centrality of the theme of love. Declared masters of the literary renovation of Spanish Literature, in the last decade Vargas Llosa and García Márquez have raised the flag of tradition to subdue the work of the formal artisan of the word to the arduous toil of the story teller. Thereby, critics have misinterpreted these novels, either with excessive praise or with rejections. If we consider both extremes, we observe that the virtue of these works is rooted in the will to unveil to the reader the original meaning of literature as entertainment, breaking daily life's boredom and making us participate to the fortune of literary characters, as unpunished fellows of their misadventures.

Keywords: love, epigone, adventures, tradition, idealism.

SUMARIO: 1. Muerte constante más allá del amor. 2. La tentación de ¿lo imposible? 3. La enfermedad de amar. 4. Las casas de las muchachas que se acuestan por hambre. 5. Bibliografía.

La crítica erudita hace del, tan diversamente declinado, fluir temporal el responsable último de la decantación del panorama artístico, al conceder carta de posteridad a un exiguo sedimento de creadores. Basta con hojear cualquier manual de historia de la literatura para comprobar que, en el ámbito de las letras, el paso del tiempo propicia el afortunado olvido de muchos y la selección férrea en la producción de los grandes nombres, recordados por uno o dos títulos que les aseguran su glosa en los manuales y les reservan un puesto de privilegio en la lista de lecturas universitarias.

¿Pero qué sucede cuando esa obra decisiva no se pergeña en edad provecta, sino que ve la luz todavía no mediada una dilatada carrera, cosa, por otra parte, bastante frecuente? ¿Dónde situará el estudioso de las letras, dentro de unas décadas, aquellos textos menores compuestos por destacados autores contemporáneos cuando llegan a la senectud y siguen tramando universos de ficción? En no pocas ocasiones serán considerados sucedáneos de una prolífica pluma, inevitable recurso a invariantes narrativas, simplificaciones comerciales o, incluso, tenderán a celarse como muestras de una creatividad agostada, en un expediente creativo, por lo demás, impoluto.

En la sociedad actual, altamente tecnificada y profundamente olvidadiza, parece sin embargo que la suerte de estas obras ha sido redefinida, porque el prestigio literario convoca una rémora de anclajes identificativos, por parte del lector, que facilitan la venta del producto de progenitor reputado, más aún si éste ha sido distinguido con una retahíla de premios que certifican su mérito ante un público irremediablemente mediatizado.

De esta reflexión inicial parte tan peregrino artículo, consagrado a estudiar dos obras de senectud de un binomio insigne de la literatura hispanoamericana contemporánea: las apenas cien páginas de *Memoria de mis putas tristes*, de García Márquez, y el más extenso *Travesuras de la niña mala*, de Vargas Llosa; relatos ambos a los que con toda seguridad la historia de la literatura no incluirá entre los títulos señeros de sus creadores, y que, sin embargo, son más que nunca palimpsesto de la *escritura en estado puro* (cabría, pues, definir tan pomposo concepto)¹. Lo que los enlaza en mi estudio es, además de las inesperadas –y estimulantes– coincidencias temático-estructurales, la circunstancia de compartir una recepción decididamente antitética.

¹ Y de hecho se han encargado de ello buen número de retóricos y tratadistas desde la antigüedad, anticipando la explosión teórica del siglo XX y la voluntad enardecida de muchos autores contemporáneos de realzar el discurso en detrimento de la diégesis, con vistas a concederle el laurel de las letras, que difícilmente podrá usurpar a la poesía, por muchos jirones de su esencia que sacrifique.

En las últimas décadas pocos cronistas literarios habían osado vilipendiar abiertamente el trabajo de estos faros de las letras, inclinándose más bien a sustituir acerados eufemismos por incensarias alabanzas, con una benevolencia jamás empleada para con los que aún estaban afilando la pluma. No ha ocurrido así a raíz de la publicación de los títulos citados. Junto al rendido elogio, hallamos un tipo de artículo profundamente acre, parcial e incluso soez –me atrevería a calificarlo de prosa televisiva–, que se ensaña con estas producciones tardías porque no ofrecen logros técnicos o expresivos comparables a la eclosión que supusieron en su día *Cien años de soledad*, *El Coronel no tiene quién le escriba* o *Conversaciones en la catedral*; sin concederles la posibilidad de ser formas narrativas abiertas a modos de contar tradicionales². Tamaña paradoja, de ser uno mismo y lo contrario, me ha impelido a ponderar ambos extremos, en pos, si no de un justo medio, al menos de una aproximación analítica más objetiva, porque esas novelas no pueden ser a la vez obras maestras y ruinas narrativas que afrentan al público culto con su deslavazada estructura, como algún columnista ha precisado, con rigor digno de mejor causa³.

Muerte constante más allá del amor

Ambos autores se aventuran en sus respectivas obras a dar una vuelta de tuerca al tema más declinado de la literatura universal, el amor; por otra parte, axial en varias de sus novelas. Un amor que es ahora deudor de “la croce e delizia” verdiana y sólo así encuentra su razón de ser para los protagonistas de estas ficciones, al enfrentarse ambas conciencias a una pasión que vaga al borde de la inverosimilitud y obtiene su absolución literaria gracias a la transcripción de pequeños gestos e intuiciones que alientan vida.

“Mustio Collado” se nos presenta a sus envidiables noventa años atrapado por primera vez en esa cárcel de amor –de raigambre medieval– cuyos deleites físicos ha probado en decenas de cuerpos, pero se le impone quintaesenciar al final de sus días, eliminando el lastre del goce sexual, la única faceta de Eros que hasta entonces había conocido⁴.

² El sintagma “epígonos de sí mismos”, que se integra en el título de este artículo a modo de pregunta, reescribe una afirmación de una reseña extremosa y maldiciente de Mihály Dész, dedicada a *Memoria de mis putas tristes* (Dész: 62).

³ Calificativos como “tamaña obscenidad”, “aún más repugnante” (Solé: 27), “trama bochornosa”, “chabacanería del acabado” (Dész: 62), o los francamente soeces: “impotente masturbación literaria”, “vulgaridad de putero de arrabal” (Morán: 26), se emplean sin pudor para valorar la obra de un autor que, por su brillante trayectoria, hubiera merecido un juicio sustentado en la calidad literaria de sus textos; no en la “inconveniencia” del tema elegido o en el rechazo que pueda despertar una determinada ética personal.

⁴ La descripción inicial del personaje es deudora de las *Sonatas* de Valle Inclán, cuyo donjuán “feo, católico y sentimental” se convierte en el texto de Márquez en un provectoro anciano: “feo, tímido y anacrónico” (García Márquez, 2006: 10). No obstante, el apelativo por el que todos le conocen procede de la *Canción a las ruinas de Itálica*, del poeta barroco Rodrigo Caro: “Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora, campos de soledad, mustio collado,

La apuesta es arriesgada, pero Gabo siente especial debilidad por situar al lector, una vez más, en la cuerda floja de la duda, en esta ocasión volviendo a hacerle considerar lo impensable, la posibilidad de una pasión extrema; arqueando los límites de la verosimilitud aún más que en *El amor en los tiempos del cólera* (del cual parece partir), puesto que en esta ocasión el sentimiento ni siquiera cuenta con la remembranza para sustentarse. El respetado columnista pasó su juventud ajeno –con una posible salvedad– a los delirios del corazón, manteniendo una intensa vida sexual, pero negándose al compromiso y, sobre todo, a aceptar la necesidad del componente sentimental en las relaciones hombre-mujer. El corazón “tiene más cuartos que un hotel de putas” (García Márquez, 2003: 387), se nos dice proféticamente en *El amor en los tiempos del cólera* para metaforizar ese vórtice anímico, que impele a *amar* con vehemencia a varias personas a un tiempo. Un verbo que siempre ha rechazado el protagonista de esta historia, hasta llegar al presente de la narración, donde le ve anciano sólo la mirada del mundo, porque los deseos mal contenidos empiezan a inflamar su pensamiento con un arrojo del que carecía en la juventud:

La casa renacía de sus cenizas y yo navegaba en el amor de Delgadina con una intensidad y una dicha que nunca conocí en mi vida anterior. Gracias a ella me enfrenté por vez primera con mi ser natural mientras transcurrían mis noventa años. (García Márquez, 2006: 65-66)

Como el tema del amor desproporcionado ha ofrecido hilarantes páginas a la literatura universal, apenas iniciada la lectura, afloran las referencias intertextuales. El marido anciano, traicionado sin miramientos por la joven consorte obligada a casarse con él, el cornudo insensato o el tirano que fuerza la voluntad juvenil, son tipos que el Siglo de Oro español ilustró con profusión y la *Commedia dell'Arte* vulgarizó, pero ya eran materia literaria en la Edad Media; así, los *cuentos de Canterbury* (“La historia del mercader” constituye un buen ejemplo) acentuaban la ridiculez del viejo enamorado y celoso. De igual modo, el tópico de la unión letal entre “hiedra” (joven) y “árbol” (centenario) ha nutrido la poesía amorosa hispánica durante siglos⁵.

Algunos narradores ilustres del siglo XX han sabido desvelar el dramatismo inherente a esa dicotomía con brillante condensación; verbi gratia, Vladimir Nabokov, Thomas Mann, Georges Bataille o Marguerite Duras⁶. Pero no debiera ser

fueron un tiempo Itálica famosa” (García Márquez, 2006: 18). Queda pues claro el sentido de hipálage que adquiere este carácter y el rendido homenaje –confirmado por múltiples alusiones– que se tributa en el texto a la literatura del Siglo de Oro.

⁵ Una de sus formulaciones más felices es la que pone Lope de Vega en boca del marqués Ludovico en el acto III de *El perro del hortelano*: “y en un viejo una mujer/es en un olmo una hiedra, / que aunque con tan varios lazos / [le] cubre de sus abrazos, / él se seca y ella medra” (Vega: 159).

⁶ La *Lolita* de Nabokov o *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, destacan de modo muy diverso esa atracción desahogada del hombre maduro por la juventud. Pero la panoplia de

nunca pretensión del crítico enjuiciar el comportamiento descaminado de un ser humano, que sin duda tendría que suscitar un rechazo absoluto por parte de cualquier comunidad, sino reflexionar sobre un personaje literario –es decir, un constructo verbal– que se comporta con la muchacha con el mismo candor de un joven impúber y, por otra parte, no es original en la narrativa de García Márquez⁷. La abuela de Cándida Eréndina: “la llevó con el tendero del pueblo, un viudo escuálido y prematuro que era muy conocido en el desierto porque pagaba a buen precio la virginidad” (García Márquez, 1978: 278). El dictador de *El otoño del patriarca* se casa ya anciano con Leticia Nazareno, una jovencísima novicia raptada por él, con la que tendrá un hijo. Asimismo, en *El Amor en los tiempos del cólera*, Florentino Ariza mantiene una transgresora relación con la colegiala América Vicuña, que acaba en tragedia silente al abandonarla este.

Collado, por su parte, se enamora de una adolescente de catorce años, ajeno por completo a las convenciones de la sociedad bien pensante y resulta revelador comprobar que si en Nabokov el mito de Lolita se ve lastrado por las nociones cristianas del remordimiento y la culpa, ya desde el relato breve *Ada o el ardor*, Márquez libera a su protagonista de tales sentimientos y trasciende de esta forma su pasión⁸. Delgadina –cuyo nombre procede de un romance tradicional español⁹– es para él una bella durmiente, muerta en vida, que aparece sumida en un sopor émulo del de la Alicia de *Hable con ella*. La recorre con los dedos, seca su sudor, contemplándola en una noche suspendida en el tiempo, y la estrecha entre sus brazos.

títulos que podrían nombrarse es amplísima. En la última década, sin embargo, la atención mediática suscitada por atroces casos de pederastia ha convertido esa temática en tabú, a pesar de saber que semejantes prácticas están tristemente extendidas y –lo que es peor todavía– admitidas en ciertas sociedades; recuérdese sino el drama de las niñas-novia yemeníes. Resultaría absurdo, sin embargo, obviar el interés literario que han suscitado a lo largo de la historia de la literatura.

⁷ Justamente eso se ha hecho con el relato, atribuyendo la senilidad e inclinaciones del personaje al autor o llegando incluso a la condena religiosa y social. Baste citar la prohibición de la novela en Irán por ofensas contra la moral. (Espinosa: 54).

⁸ También Vargas Llosa se enfrenta a ese amor desproporcionado en *Elogio de la madrastra* y en *Los cuadernos de don Rigoberto*, dos relatos declaradamente eróticos donde late la influencia de *Ma mère*, de Georges Bataille (póstuma e inacabada). El “niño-viejo” Fonchito, carente de toda inocencia, es el incitador diabólico de la madrastra y el desencadenante de la separación paterna. Asimismo, la figura de Egon Schiele –de complejo perfil biográfico– acaba por convertirse en otro ápice de esa relación, al ser reivindicado como artista cuya libertad creativa y espiritual fue incomprendida por la sociedad de su época.

⁹ El romance aborda otro problema espinoso, el del incesto, ya que la bella niña es requerida de amores por su progenitor: “Un padre tenía tres hija s/ más hermosas que la playa, / y la más chiquirritita / Delgadina se llamaba. / Un día, estando en el campo, / su padre la remiraba: / –¿Por qué me remiras, padre, / y tan atento en la cara? / –Te remiro, Delgadina, / porque has de ser mi enamorada. / –No lo querrá Dios del cielo, / ni la Virgen Soberana. / – ¡Andad, todos mis criados, / a Delgadina a encerrarla, / en un cuarto muy oscuro / que no tenga ni ventanas!” (Gómez Garrido).

A pesar de ello, no viola nunca el candor de la niña, que le esperaba en su primer encuentro narcotizada por la dueña del lupanar para combatir los efectos psicológicos de algunos relatos macabros sobre la pérdida de la virginidad. La adolescente permanentemente fatigada, imposiblemente dormida, le enamora con sus rasgos andróginos y sus grandes pies reseco, con el ritmo de su respiración y la insistencia en darle la espalda en el sueño. Pero precisamente esa pasividad se convierte en el mayor acicate del goce, ya que le permite inventarla, como el amante cortés obligado a ejercer un plañidero y retórico “amor de loín”, que sabe no podrá consumarse nunca¹⁰. Por eso deja de anhelar que despierte y empieza a velar su sueño, entendiéndolo como un tiempo ucrónico en el que puede penetrar, también él, gracias a la muchacha yacente. Es la suya una aprensión sensorial del ser amado de esencia vampírica, como paisaje místico y arcano de la existencia, que encuentra sus raíces, entre otros, en el admirado Yasunari Kawabata y en el erotismo oriental, para el que el cuerpo femenino es fuente de rejuvenecimiento y reflexión vital:

Hay una casa donde duermen a las mujeres para que no se despierten. ¿Sería que una muchacha profundamente dormida, que no dijera nada ni oyera nada, lo oía todo y lo decía todo a un anciano que, para una mujer, había dejado de ser hombre? (Kawabata: 30-31)

Una lectura física de la amada que suscita irremediamente una interpretación metaliteraria apoyada en las propias palabras del escritor, quien en el documental *Gabriel García Márquez, la escritura embrujada* hablaba del demiurgo-creador como de un “encantador” cuya excelencia radica en la capacidad para adormecer al lector con la música del verbo y no permitir que deje de soñar, gracias a la carpintería férrea de su escritura:

Cuando uno atrapa al lector, logra comunicarle un ritmo respiratorio que no se puede romper porque si se rompe, despierta. Y entonces cuando uno logra ya ese ritmo en la escritura encuentra que hay una frase coja. Hablo en términos de ritmo. Entonces yo llego a poner un adjetivo, dos, cualquier cosa, de tal manera que no rompa ese ritmo. Y son adjetivos que no tienen porque estar ahí, pero están ahí para que no despierte el lector. (Billon y Martínez-Cavard)

¹⁰ La referencia se adensa aún más con el paratexto de Yasunari Kawabata (“No debía de hacer nada de mal gusto [...]”), quien en su obra *La casa de las bellas durmientes* explicaba la historia de Eguchi, un hombre mayor que encontraba la catarsis de su existencia en la posada donde los ancianos pagaban para dormir al lado de jóvenes sin poseerlas.

Márquez ha manifestado siempre una gran admiración por el novelista japonés y ya en su colección *Doce Cuentos Peregrinos* incluyó el relato “El avión de la bella durmiente”, antecedente de *Memoria de mis putas tristes*. Allí una hermosa mujer duerme durante todo el trayecto París-Nueva York y el misterio de su rostro dormido despierta en el narrador homodiegético un estado de deleitosa evagación.

Márquez novela esa especie de iniciación en el vértigo del amor verdadero, ritmándola con el tempo moroso de una vida sencilla, que puede trascender el cuerpo por haber conocido muchos otros y cuestionarse el sentido de la existencia desde su supuesto declive, instalado por ello en una anticipada eternidad. Una formulación que parece proyección literaria del convencimiento de Vargas Llosa, quien en una entrevista concedida a M^a Luisa Blanco a raíz de la publicación de su “niña mala” precisaba: “Yo quiero mantenerme vivo como si fuera inmortal, exactamente así, hasta que en un momento dado viene un accidente, que es la muerte” (Vargas Llosa, 2006: 3).

En su afán por agradar a esa Dulcinea tropical, Collado prepara con arrobo la habitación de la amada y la sordidez del burdel va siendo matizada por cuadros y pequeños objetos que apenas enmascaran la miseria de la estancia. Solamente cuando se cree traicionado –el lector no sabe si efectivamente lo ha sido– y la ve crecida, maquillada en exceso y llena de joyas, estalla su cólera y destroza el humilde tesoro, acumulado durante muchas noches, por la visión demasiado humanizada de su ideal. A esa reacción violenta le siguen varias semanas frenéticas en las que intenta descubrirla en el mundo real, antes de renunciar a su empeño, definitivamente convencido de que ella sólo puede existir en ese espacio cerrado y en la nocturnidad estancada. La asunción de su naturaleza ficticia e ideal es la confirmación última de que el anciano reticente ha sido conquistado por el amor y el anuncio de que va a rendir sus armas en el trato final con Rosa Cabarcas. Después se abre –fuera de la ficción– una década de felicidad tácita, revelada por el autor en una sola frase, deudora del impenetrable arcipreste de Hita: “Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día después de mis cien años” (García Márquez, 2006: 109).

Y es que en esta obra la presencia de Eros es entendida como ascesis de toda una vida consagrada al sexo pagado, garantizado por los vigorosos atributos del protagonista, entregándose a las prostitutas con una unción que le había hecho renunciar al matrimonio, en previsión de sus celadas¹¹. Castorina, la reina del burdel de Cabarcas, fue quien le enseñó los secretos del placer físico, atenazándole durante un tiempo con los grilletes de un contacto furioso. Más adelante llegaron otras, como Casilda Armenta, de la que fue cliente asiduo, hasta un total de quinientas catorce mujeres al cumplir los cincuenta años, más el odio de Ximena Ortiz, abandonada el día de la boda. La imagen de su desnudez furiosa le había obsesionado hasta acceder a un noviazgo tradicional y a pasar por la vicaría. Más de medio siglo después brota la vergüenza del recuerdo, al encontrarla fortuitamente a la salida de un concierto, cuando ésta, ya centenaria, le pregunta: “¿y tú quién eres?” (García Márquez, 2006: 102), seguramente por un alzheimer piadoso, que en la obra adquiere los rasgos de desprecio imperecedero de una diosa antiquísima de imposible piel tersa. También la

¹¹ Un convencimiento que difiere del arrepentimiento de Salomón Toledano en *Travesuras de la niña mala*, después de haber conocido a Mitsuko: “¡Qué terrible haber malgastado tantos años, dinero y espermatozoides en amoríos mercenarios!” (Vargas Llosa, 2008: 163).

criada Damiana ha estado profundamente enamorada de él, si bien sólo ha gozado de impetuosas acometidas mensuales que técnicamente han preservado su virginidad de ochenta años. Ese amor tácito y no correspondido acaba por parecerle insensato a ella misma y, consciente de la súbita debilidad de su patrón, le reta con desprecio de virgen fiel: “¿Ya pensó lo que va a hacer si le digo que sí?” (García Márquez, 2006: 82). En el fondo ese hombre poco agraciado y de tono sensiblero sigue despertando el interés de las mujeres incluso en la vejez: la secretaria del periódico que le besó el día de su cumpleaños, y a la que lisonjea cuando sufre mal de amores por Delgadina, es un buen ejemplo. No obstante, sólo cede a las añagazas de Cupido cuando ya es demasiado mayor para gozar de la unión física de los cuerpos. Aun así, son esos últimos años, desde que cobra conciencia de su vulnerabilidad, los que dan sentido a toda una existencia, permitiéndole declinar el “ubi sunt?” jocoso –el tono elegíaco de *Las Coplas* de Jorge Manrique impregna buena parte del texto– de sus novias de una noche, para fijar en el folio un tiempo definitivamente clausurado.

La tentación de ¿lo imposible?

El otro rendido enamorado del que se ocupa este artículo, Ricardo Somocurcio, quinceañero cuando se inicia el relato y que ha rebasado la cincuentena al final del mismo, queda fulminado en la adolescencia por la niña mala y mantiene esa pasión toda la vida, aceptando voluntarioso sus mentiras, el abandono y el desprecio, para recuperarla al final de sus días, después de haber concluido su errancia amorosa. El limeño parece encarnar el paradigma de la medianía, nada relevante en su físico, ninguna aspiración –excepto vivir en París–, ningún escándalo; sólo la pasión convencida por aquella muchachita voluble y encantadora, que había sido el centro de atención de todo el barrio en el verano de 1950. Él y Lily practican un intrincado juego de ratón y gato, sustentado en un horizonte de expectativas permanentemente quebrado. El miraflorentino la quiere, y no sabe bien porqué. El amor se le presenta como una pasión petrarquista de la que es inútil pretender liberarse. Ella le necesita y tampoco logra desentrañar el sentido de esa dependencia hacia alguien que la mayor parte del tiempo le resulta indiferente, pero cuyos requiebros le permiten conjurar el paso de los años. En puridad, también la suya es una relación ancorada en un quijotismo afectivo, ya que él no ve nunca a Otilia detrás de Madame Arnoux o, si lo hace, considera a aquél el personaje y a éste la careta.

Mustío Collado contempla a su amada cada noche y se convierte en guardián inevitablemente tácito de su sueño; Lily aparece de forma intempestiva, tras varios años de espera silenciosa, y el pichiruchi se ve obligado a reiterarle la firmeza de sus sentimientos. De modo que, si en el caso de Gabo la pasión creciente se mece en el silencio como forma de asentar la memoria personal y el deseo, en la obra de Vargas Llosa la necesidad de las palabras se hace imperiosa. Debido a su trabajo como intérprete, Ricardo traduce miles de voces sin apenas apreciar su significado, algo que sólo poseen para él los embustes de la niña *Mala* –el adjetivo invoca la *Rayuela* de Cortázar– o las “huachaferías” con que la requiebra y ella se encarga de reclamarle

cuando casi se olvida de decírselas¹². Esa verborrea de novelita sentimental, azucarada y aparatosa, es la única que puede expresar su sentir profundo y resulta tan ridícula y enternecedora como en la vida misma lo son los diálogos de los recién enamorados. De todos es conocida la debilidad de Vargas Llosa como lector por el componente melodramático del relato, que llevado al extremo conduce con frecuencia a una literaria tierra de nadie, entre la literatura culta y la popular, pero puede dar lugar –como él mismo ha probado con certero análisis en *La tentación de lo imposible*– a ficciones atemporales. Una intuición ya formulada en uno de sus mejores trabajos críticos, *La orgía perpetua: Flaubert y Mme. Bovary*, y que remite a una de las matrices de su estética de la ficción:

[...] sin duda, esta inclinación mía tiene que ver, en el fondo, con la fijación realista: el elemento melodramático me conmueve porque el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia. (Vargas Llosa, 1975: 25)

La niña mala es una aventurera que –al igual que el gran Gatsby o Julián Sorel– ha convertido el amor de otros en instrumento de promoción social. No se puede evitar, conociendo las pasiones literarias del narrador peruano, la alusión a *La dama de las camelias* como referente antitético de una historia en la que el lector no deja de confiar en la redención final de un personaje bien distinto en su esencia de la peruanita, quien seduce a los hombres para mejorar su posición social, pero tiene una sexualidad enigmática, con frecuencia reducida a la satisfacción oral o incluso a la vejación mantenida en sus desventuras japonesas. De igual modo, ese cuerpo extrañamente turbador, dada su fragilidad, parece purgar los errores a través del cáncer y de las cicatrices atroces de las operaciones que preceden a su muerte. Siguiendo la estela de Isidora Rufete, la Eloísa de *Lo prohibido*, la impulsiva Nana, o tantas otras heroínas de la novela realista-naturalista, la expiación del pecado es física. Con la diferencia de que la idea cristiana de arrepentimiento no aflora en ningún momento en la conciencia de Lily –a decir verdad, parece haber sido borrada del occidente contemporáneo a favor de la etiqueta “políticamente correcto”–, sorprendida por un destino trágico, profundamente injusto a sus ojos.

Ella no cuenta con enamorarse de nadie y de hecho no lo hace. Lo más cerca que está de ello es su dependencia enfermiza respecto a Fukuda y el tierno agradecimiento que no puede dejar de sentir por Ricardo, después de haberla recuperado éste del ostracismo y la enfermedad. Pero el pichiruchi representa en su vida un refugio casi

¹² En *Los cuadernos de don Rigoberto*, Vargas Llosa da una definición magnífica del término y lo considera irremediabilmente enlazado con el acto de amar (Vargas Llosa, 1997: 243). Pero un cuarto de siglo antes, en *La orgía perpetua*, explicaba ya ese concepto con gran precisión: “Cada país, cada clase social, generación introduce variantes y aportes a la cursilería (en el Perú se la llama huachafería) y es uno de los dominios en el que los peruanos hemos sido realmente creativos, una de las expresiones humanas más persistentes y universales” (Vargas Llosa, 1975: 25).

paterno, un viejo compañero a quien confiar parte de sus debilidades y miedos. En el fondo, un compatriota, vínculo único con el país de origen, al no conservar ningún contacto familiar. Los otros, el diplomático francés o el criador de caballos de Newmarket, son medios de adquirir estatus y seguridad económica. Desde su impostada infancia mirafloresina engaña a los hombres y se miente a sí misma para reescribir una biografía de miseria y marginación con la que no está de acuerdo; lo que la convierte en deturpada proyección de esos intrépidos héroes decimonónicos de origen oscuro que, desde Stendhal hasta Zola, se atrevían a retar a la existencia con el arma de su voluntad férrea.

En el fondo, no es una gran embaucadora, sólo una advenediza con ínfulas de grandeza, incapaz de sopesar correctamente la talla de sus enemigos, porque si bien el desdichado monsieur Arnoux (homenaje a *L'éducation sentimentale* de Flaubert) es vulnerable en exceso para denunciarla, mister Richardson sabe parapetarse en un abogado eficiente y coarta sus pretensiones de independencia. Fukuda, por su parte, la utiliza como cuerpo y “mula”, prestándola sin escrúpulos a sus amigos y repudiándola cuando la policía la descubre. Para un lector atento el final se anticipa con toda claridad mediado ya el volumen, por la presencia amenazante de un componente esencial en la poética del XIX, aunque reformulado según los parámetros morales contemporáneos: el concepto de determinismo social, que lastra la existencia de la protagonista.

Travesuras de la niña mala es una novela menor, sí, que reescribe una línea temática del autor peruano centrada en el amor y la sexualidad, ampliamente declinada en su obra, si bien es precisamente esa iteración la que convierte en imposible su carácter epigonal. Se puede localizar el inicio de esa propensión en *La tía Julia y el escribidor*, con la historia de su alter ego literario y la tía divorciada con la que al final consigue casarse, punteada por los tan famosos como descabellados radioteatros de Pedro Camacho. Y reseguirla en varios personajes de su novelística posterior –baste nombrar el servicio de “visitadoras” organizado por el capitán Pantoja–, hasta llegar a dos obras de índole marcadamente erótica, *El elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, cimentadas en un complejo triángulo amoroso sustentado en el sexo, que, como precisa José Miguel Oviedo en el *Dossier Vargas Llosa* (Oviedo: 33), tiene una raigambre dieciochesca, la literatura libertina francesa, a la cual tuvo acceso Vargas Llosa en su juventud por su cargo de bibliotecario del club Nacional. De ahí que el contenido erótico-sexual se entreviera con una reflexión estética y moral de más anchos márgenes:

Esas lecturas fueron muy importantes y, durante mucho tiempo, creí que el erotismo era sinónimo de rebelión y de libertad en lo social y en lo artístico y una fuente maravillosa de creatividad. Así parecía haberlo sido, por lo menos, en el siglo XVIII, en las obras y actitudes de los *libertinos* (palabra que, como le gustaba recordar a Roger Vailland, no quiere decir “voluptuoso”, sino “hombre que desafía a Dios”) (Vargas Llosa, 1993: 187)

La glosa de esa pasión impregna gran parte de la semántica textual y convierte los diversos cronotopos autónomos en que se localizan los encuentros en ilustración de su agitada relación. Si algo sorprende en los últimos años al lector avezado en la narrativa del autor de *La guerra del fin del mundo*, es la “facilidad” con la que se leen sus relatos. Su bien trabada técnica contrapuntística, presente aún en *La fiesta del Chivo* (2000), daba paso al encadenamiento dialogístico en *El paraíso en la otra esquina* (2003), para sustentarse en *Travesuras de la niña mala* (2006) en un andamiaje severamente simplificado. Los siete capítulos de la novela se pueden examinar como unidades narrativas independientes, de factura lineal e iterativa. Se inician con una contextualización espacio-temporal, sigue la presentación de la vida de Somocurcio en una década, la introducción de un personaje secundario y la aparición imprevista de la niña mala, el nuevo conflicto por ella planteado y su resolución, que da paso a la soledad renovada del protagonista. Este esquema de manual proppiano posee no obstante la virtud de devolver a quien lo encara sin reparos a una vocación adolescente, al ir pasando las páginas –sin escollos técnico-estructurales– con el deleite y la avidez de quien sólo desea conocer el desenlace de tamañas aventuras. Recurrir al término “simplificación” no presupone en modo alguno una valoración negativa, remite simplemente a una opción estética determinada que, dado el panorama de las letras actuales, casi nos obligaría al elogio tácito del autor todavía capaz de crear personajes con ese encanto de lo tallado certeramente y que sigue creyendo en la literatura como añoranza autogenésica de lo que pudo ser¹³.

Cada capítulo introduce un personaje que desaparecerá de la trama al final del mismo, Juan Barreto, Salomón, los Gravovski, Arquímedes... Caracteres todos ellos bien perfilados, dotados de una enorme emotividad, cuya historia cobra gran relevancia en la diégesis como contrapunto a la relación de Ricardo con la chilena¹⁴.

Cuando apareció la obra las críticas más o menos veladas a las concesiones comerciales por parte del autor alternaron en algunos suplementos literarios de nuestro país con hiperbólicos elogios. No pretendo en estas páginas ensalzar o denigrar la novela, pero sí entenderla en su justo sentido de narración de aventuras, enriquecida por su carácter lúdico y metaliterario; y por esa vía, saizando la aparente

¹³ No entraré en el debate aporético sobre los márgenes de la ficción. Es evidente empero que los estudiosos de las letras debieran abundar en por qué el canon literario de una época se establece con frecuencia en función de las obras más innovadoras, es decir, con incongruencia científico-metodológica, a partir de la excepción, que a posteriori se convierte en norma. En ese sentido, resultaría muy ilustrativa la revisión del capítulo “El boom y el canon: ajustes para un arreglo”, de José Manuel López de Abiada y Waldo Pérez Cino (López de Abiada: 313-343).

¹⁴ Si se recurre a la plantilla semiótico-textual de Algirdas J. Greimas, resulta obvio que cada uno de estos personajes secundarios asume el papel de coadyuvante del héroe, ya que su presencia incide directamente en la unión de Lily y su enamorado. No obstante, se otorga tal peso específico a sus biografías que se arrogan el protagonismo de Ricardo, confinado en el estoicismo vital, salvo cuando está con la niña mala.

trivialidad de su factura, el lector se reencuentra con una de las obsesiones vargallosianas, la reflexión ético-filosófica en torno a la dicotomía *ficción-realidad*, que permite comprender mejor la razón íntima de su personaje femenino¹⁵. La chilena encarnaría ese ardiente anhelo por trascender la vulgar y frustrante realidad (cuyo epítome, en opinión del narrador peruano, sólo puede ser la Emma Bovary de Flaubert), que en el fondo es también explicación última de la esencia de lo literario y que tantas veces ha postulado teóricamente el autor¹⁶:

Creo que el hombre necesita de ficciones para vivir: las ficciones que escribe, las ficciones que lee, las que cuenta, las que oye, las que se cuenta, las que se inventa a sí mismo. Creo que, como mi esposa Patricia, como Roland Morgues, como en ese poema de Eliot donde aparecen unos versos que a mí me impresionaron mucho cuando los leí, esos versos que decían: “Go, go, go said the bird/human kind cannot bear much reality”, la especie humana no puede soportar demasiado la realidad. Creo que eso es muy exacto: si la especie humana, el hombre, necesita añadir irrealidad a la realidad para poder soportarla, es decir necesita convertir la realidad en ficción, en imaginación, en fantasía. Necesita la mentira para poder soportar la verdad. (Morgues: 237)

Por eso, poco sabemos realmente de ella, todos sus azares están vistos a través de la perspectiva de su rendido admirador, dispuesto a creer cualquier cosa, con generosidad y autoironía presentes ya en el mismo título de la novela, el cual nos remite al carácter discolo de Lily, quitando importancia a todos esos desvaríos con el sustantivo “travesuras”, alusivo a un comportamiento infantil. Y es que al obnubilado traductor se le ha grabado la figuración ideal de aquella niña delgaducha de sus quince años y su lenguaje quedará impregnado en cada reencuentro de los requiebros adolescentes, convertidos de esta forma en anacronías verbales que fijan la imagen de un tiempo añorado:

–No te vas a morir. Te he permitido todas las canalladas del mundo desde que éramos niños, pero esta de morirme no. Te la prohíbo.

Sonrió, sin fuerzas.

–Ya era hora de que me dijeras alguna cosa bonita –su voz era apenas audible–. Me hacía falta, aunque tampoco me lo creas. (Vargas Llosa, 2008a: 252)

¹⁵ Convendría releer con atención el prefacio de *Kathie y el hipopótamo* (1983), una obra poco conocida del autor peruano que formula de manera muy clara el sentido de ese juego continuado con los límites del discurso literario como forma de ahondar en la existencia, e intenta conjugar en tono farsesco las precipitadas acciones de la novela de aventuras más tópica con la metaficción paródica.

¹⁶ De hecho, en uno de sus últimos ensayos, *El viaje a la ficción*, dedicado a la narrativa de Juan Carlos Onetti, el escritor reflexiona sobre la virtud lenitiva de la palabra y, al ilustrar los orígenes del mito literario, ensalza la función mágica del “contador” tribal, que ya había inspirado su relato *El hablador*.

Ricardo sufre por culpa de ella y ése es el acicate de su vida, la única experiencia estimulante que varía su monótona jornada de traductor e intérprete sin voz propia. No la conoce, pero va aceptando sus diferentes encarnaciones y su mentira continuada como la esencia rebelde de ese personaje múltiple. A los ojos de Lily es un ser menospreciable por su falta de ambición, un anticuado galán capaz de seguir diciéndole lindezas como cuando era joven, alguien tan abnegado que incluso cuando la encuentra enferma y demacrada, sabe que eso es transitorio y que recuperará su atractivo, como no puede ser de otro modo.

En su segundo viaje a Lima Somocurcio descubrirá por accidente las raíces de su mujer, ese padre mísero a la par que poderoso al que todos escuchan cuando consulta el oráculo del mar para saber si el rompeolas resistirá los embates del agua; ese nombre vulgar, Otilia, y la evidencia de su crueldad con el progenitor. Pero desvelar el ayer negado no enturbia un ápice esa imagen idílica, antes bien aumenta su cariño por ella, puesto que para él Lily es una ensoñación quijotesca, y así es el único personaje que –a modo de lector seducido por la palabra– insiste en crearla, aun a sabiendas de los despropósitos que narra.

La enfermedad de amar

Los relatos examinados en estas páginas se sitúan, pues, en puntos opuestos aunque convergentes, dado que en *Travesuras...* la llama se enciende en la infancia y en *Memoria...* en la senectud; y, mientras la narratividad de uno se sustenta en el laconismo de la palabra, para el otro la elocuencia se convierte en imprescindible. En el fondo, lo que los dos narradores homodiegéticos pretenden es glosar la fuerza arrolladora del amor y la esencia mágica de lo femenino. Ambos están enamorados de un sentimiento y a pesar de las renuencias iniciales se sentirán orgullosos de haber caído en sus lazos, porque el placer se les revela como el único sortilegio suficientemente poderoso para exorcizar la certeza de la muerte, asociada de manera indefectible a la soledad. Como ha pretendido la novela rosa y grandes obras de la literatura han immortalizado, pocos pueden sustraerse al ímpetu arrebatador –a veces destructivo– de Eros¹⁷. Acostumbrados sin embargo los lectores de “literatura seria”, desde principios del siglo XX hasta nuestros días, a pasiones examinadas con un intelectualismo sangrante en algunas páginas inquietantes de Virginia Woolf, Robert Musil, Sándor Márai, o Albert Cohen, verbalizar ese sentimiento desde una óptica sentimental, sin recurrir a estereotipos que adelgacen su significado, es tarea francamente ardua.

¹⁷ Esta trillada nominación nos remite al terreno de lo *kitsch*, propio de las novelas de kiosco y de algunos *bestsellers* sin grandes empeños, que han hecho de las relaciones atormentadas una baza editorial tan segura como predecible; pero también a ciertas formulaciones clásicas convertidas en tópicos narrativos, a los que se rinde culto literario en la obra de ambos autores hispanoamericanos: “el amor no correspondido”, “la maldición de amar”, “el matrimonio forzoso”, “la pasión desaforada”, etc.

Por ello, de estas novelas podría decirse lo que hace ya medio siglo escribió Vargas Llosa a propósito de la narrativa marseana, que se paseaba al borde del folletín sentimental y la cursilería, pero salía victoriosa con el toque justo de ironía y la precisión esforzada de la lengua¹⁸. De hecho, en *La tentación de lo imposible*, *Victor Hugo y Los miserables*, el autor peruano dejaba constancia de su afición inveterada por la prosa de calidad que hacía soñar a los lectores y se lamentaba de que la literatura culta de nuestros días hubiera perdido con excesiva frecuencia ese valor, a favor de un discurso autorreferencial que la condenaba a una élite:

Desde el punto de vista social, el mejor momento de la historia fue ese cuando esas fronteras se confundieron, es decir el siglo XIX. Escritores como Víctor Hugo, como Balzac, como Tolstoi hicieron una gran literatura que fue al mismo tiempo una literatura popular que cumplía a la vez las funciones de lo que es hoy el radioteatro y lo que hacen escritores, diremos como, Faulkner o Gide, una literatura de invención, de creación, de exigencia, de rigor y, al mismo tiempo que podía llegar a públicos distintos, a públicos sofisticados y públicos completamente primarios. Un gran momento de la literatura. Luego, para desgracia creo yo de la literatura, de la sociedad, de la cultura, se produjo la escisión. Ambas vertientes empezaron a separarse, pero hay de cuando en cuando brotes, destellos de una literatura que vuelve a reunir ambas cosas y entonces para mí es un ideal muy digno de tener en cuenta. Porque me parece muy triste por una parte que la buena literatura sea una literatura de catacumbas y quizás más triste que la literatura que alimenta a la sociedad sea sub-literatura, o sea la literatura degenerada, mediocre. (Vargas Llosa, 2004: 240)

La apuesta de García Márquez y Vargas Llosa resulta temeraria y conmovedora, puesto que nos enfrentan a dos relatos sustentados de manera decidida en el trazado actancial y, para más inri, con una estructura narrativa lineal. No obstante, el denigrado “clasicismo” de su arquitectura cobra sentido como proceso de esencialización, que –después de haber experimentado profusamente con los límites de género y forma– intenta redescubrir el germen prístino de lo narrativo: contar una historia seduciendo al oyente/lector. Una manera de entender la literatura, en alternancia con la innovación decidida de los primeros años. Baste sino el diáfano consejo de García Márquez a los participantes en uno de sus talleres de guiones en la Cuba castrista:

GABO. –Faltaron muchas cosas, pero el eje del argumento es ése. Teniendo la historia limpiecita, de la A a la Z, puedes hacer después lo que te plazca: volverla al revés, introducir *flash backs*, lo que prefieras [...]. Una vez que tienes el ganado acorralado y sabes que no se puede salir, decides si lo vas a tumbar o lo vas a herrar, y cuándo y cómo [...]. Lo importante es saber qué historia estás contando. Lo demás cae por su propio peso. (García Márquez 1998: 153)

¹⁸ M. Vargas Llosa, 1996: 1-12.

Las casas de las muchachas que se acuestan por hambre

Las dos ficciones difieren en el tratamiento del trasfondo histórico, aunque coinciden en su carácter de acorde de la existencia, ya que en ambas se privilegia la percepción intimista del entorno. En la primera, un lugar de Colombia no mencionado explícitamente, que es Barranquilla, dada la extensa retahíla de alusiones intratextuales a esa ciudad, enmarca la vida de un personaje sedentario¹⁹. En la segunda, Lima, París, Londres, Japón, son jalones de un periplo agitado en busca del éxito social por parte de la niña mala, cuyo ir y venir contrasta con el estatismo de Ricardo, quien sólo quiebra su idea de vivir en la ciudad de la luz por razones familiares, laborales o a causa de ella.

El espacio vital de Mustio Collado se hila entre la casona familiar, el burdel y el periódico, pautándose con la repetición de acciones que conforman su noción de lo real (la redacción de la columna semanal, la audición regular de conciertos, etc.). La casa paterna, testimonio de tiempos mejores, constituye un firme refugio frente al paso del tiempo, que no parece herir su condición de lugar protector hasta la llegada de Delgadina; a pesar de haber sido despojada gradualmente de todos sus enseres y preservar sólo lo estrictamente necesario para vivir: música y lectura. Estos restos del naufragio son defendidos con ardor por el protagonista en una noche de simbólica tormenta, ayudado por la presencia onírica de su enamorada:

La había sentido tan cerca en la noche que percibía el rumor de su aliento en el dormitorio, y los latidos de su mejilla en mi almohada. Sólo así entendí que hubiéramos podido hacer tanto en tan poco tiempo [...]. Recordaba cómo preparó al día siguiente un desayuno que nunca fue, y puso la mesa mientras yo secaba los pisos y ponía orden en el naufragio de la casa. (García Márquez, 2006: 61)

Si antes había cerrado puertas y ventanas para negarse a Ximena, ahora la feminidad intrusa irrumpe con la lluvia y se apodera en silencio de cada rincón; hasta conseguir que el nonagenario columnista cambie la pianola de rollo (última reliquia materna) por un tocadiscos con altavoces. El único mueble de esa vivienda esquilmada que permanece inalterado es la gran mesa fabricada por su abuelo con madera de navíos, sobre la cual se amontonan los útiles de la escritura, detallados con tal intensidad sentimental que propician la *mise en abîme* del cuarto del autor García Márquez, aferrado a la materialidad de esos objetos en un intento de conjurar el desafío de la página en blanco²⁰.

¹⁹ Desde el Alambre de Oro, pasando por La Tumba o el Cementerio Universal, hasta el Paseo Colón, abundan los nombres de calles y locales. También las alusiones a zonas cercanas como Puerto Colombia o las Bocas de Ceniza, donde el río Magdalena desemboca en el mar Caribe, contribuyen a conformar ese ámbito que es por encima de todo un espacio fosilizado.

²⁰ De ahí también la imagen marina de la evocación, bogando en un tiempo presentualizado mediante la escritura, único Orfeo capaz de burlar la cronología vital. No olvidemos que la obra se presenta como una “memoria” escrita por el columnista: “[...] no

Su segundo hogar, el burdel, es sólo un despojo varado en el recuerdo de una época de proezas sexuales; por ello al inicio de la diégesis la tienda de Rosa Cabarcas (metonimia de su decrepita dueña) parece un simulacro de su imagen pasada. Las seis alcobas del traspatio están sin repellar y el cuarto donde Mustio se encuentra con Delgadina resulta tristísimo por el desamparo de su mínimo mobiliario; aunque, “como todo burdel al amanecer, era lo más cercano al paraíso” (García Márquez, 2006: 32).

La sucinta imagen que del mismo se nos traza es adensada por alusiones generacionales que confirman su sentido de vestigio de la juventud: Ariel Castillo identifica este mismo prostíbulo en el cuento “La mulata Penélope”, de Ramón Vinyes, maestro y amigo de Márquez²¹, en una historia cercana al surrealismo, cuyas protagonistas hablan de política y poesía con los clientes. Además de la ya mencionada influencia de Kawabata, podemos reconocer en la autobiografía de Gabo, *Vivir para contarla*, otras reminiscencias léxicas innegables. Allí nos habla, verbi gratia, de su amigo Cepeda como redentor de una comunidad de niñas obligadas a ejercer la prostitución:

Álvaro Cepeda descubrió el sitio por casualidad, una tarde en que se extravió en el aguacero de octubre y tuvo que refugiarse en la tienda. La dueña lo invitó a una cerveza y le ofreció dos niñas en vez de una con derecho a repetir mientras escampaba. Álvaro siguió invitando amigos a tomar cerveza helada bajo los almendros, no para que folgaran con las niñas sino para que las enseñaran a leer. A las más aplicadas les consiguió becas para que estudiaran en escuelas oficiales. Una de ellas fue enfermera del hospital de Caridad durante años. A la dueña le regaló la casa, y el parvulario de mala muerte tuvo hasta su extinción natural un nombre tentador: “La casa de las muchachitas que se acuestan por hambre”. (García Márquez, 2002: 403)

Por su parte, Collado se preocupará –valga el sarcasmo autorial– de la educación de Delgadina, leyéndole los clásicos de la literatura de aventuras y entretenimiento e intentando que aprecie desde el sueño la belleza de la música culta. Refiriéndose a *Memoria de mis...*, Julio Ortega recuerda que en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndina y de su abuela desalmada* García Márquez trazaba un retrato del

tengo vocación ni virtud de narrador, ignoro por completo las leyes de la composición dramática, y si me he embarcado en esta empresa es porque confío en la luz de lo mucho que he leído en la vida. Dicho en romance crudo, soy un cabo de raza sin méritos ni brillo, que no tendría nada que legar a sus sobrevivientes de no haber sido por los hechos que me dispongo a referir como pueda en esta memoria de mi grande amor” (García Márquez, 2006: 12).

²¹ En noviembre de 2008 se celebró un encuentro literario en el centro cultural Blanquerna de Madrid, auspiciado por la “cátedra Colombia”. Allí nombres como Heriberto Fiorillo, Gustavo Bell o el mismo Castillo, evocaron la figura del sabio catalán, a través de la obra de García Márquez y de alusiones múltiples al círculo literario que supo tramar en Barranquilla en torno a su persona.

burdel: “como escuela de iniciaciones adultas y como lugar común de la educación sentimental de varias generaciones” (Ortega: 73). Aquella mísera muchacha obligada a prostituirse por su abuela con apenas catorce años anticipaba a la silente Delgadina: “Eréndina, que nunca hablaba si no era por motivos ineludibles, preguntó [...]” (García Márquez, 1978: 273).

De igual modo, la descripción de este espacio se amplía con hipotextos calificativos, subyacentes en su actualización narrativa; verbi gratia, el tan cuestionado sintagma “putas tristes”, que ciertas plumas han atribuido a dejadez senil, se puede identificar en varias de sus obras, al calificar a este colectivo²². De hecho, en un relato de su primera etapa, “La noche de los alcaravanes”, se aludía a esas mujeres melancólicas que esperaban durante horas la llegada de clientes (García Márquez, 1978: 91).

Márquez cuenta una historia accesible a un público sin grandes pretensiones literarias; sin embargo, el lector avieso sabe que Gabo está escribiendo a un tiempo para quienes le han leído durante más de medio siglo y para aquellos que han formado parte de su vida, enlazando los diferentes niveles textuales con tan prodigiosa economía narrativa que el discurso parece decepcionar a todos en un principio por su concisión y obviedad y requiere de varias aproximaciones para desnudar su delicada factura.

Si el narrador colombiano repasa esos paisajes desolados de muchos libros, con hilachas de sensaciones, de forma tan sucinta como evocadora, Vargas Llosa, por su parte, recurre al anclaje histórico-cronológico preciso, subrayando la forma de vivir y sentir los cambios de las décadas desde la perspectiva obnubilada de su protagonista. También las acciones de Somocurcio resultan deudoras en última instancia del estatismo conservador, a pesar de que para alcanzarlo el personaje haya cambiado de continente. París, la ciudad soñada de finales de los 50-60, es el espacio edénico alcanzado desde la juventud. Sólo la presencia de la niña mala hará que el personaje se mueva y vaya de Londres a Tokio y otra vez al Perú. Ella está marcada por el dinamismo extremo inherente a su inseguridad personal, lo que la convierte en un moderno Ulises –de nuevo, intertexto invertido–, que no alberga duda alguna respecto a la fidelidad de su enamorado-Penélope²³. De esta forma se propiciará una visión sesgada de diversos lugares donde vivió el autor peruano y que llenan de autorreferencialidad este texto.

²² Ya contaba Saldívar que García Márquez y el tenor Rafael Ribero circulaban en Vespa por Villa Borguese, en Roma, contemplando a “las putitas tristes” (Coca: 39-40).

²³ No debe obviarse la actualización de la Odisea que hace Vargas Llosa en su pieza teatral, *Odiseo y Penélope*, estrenada el mismo año de la publicación de la novela (2006) y donde laten muchos de los presupuestos teóricos de *Travesuras...*, por ejemplo la idea de reescribir el pasado, propuesta por Ulises a su esposa después de haber derrotado a los pretendientes, con el fin de que su travesía azarosa sea la de los dos. Un ansia que materializa Ricardo Somocurcio al escribir la historia de la niña mala, quien se ha convertido en la parte más intensa de sí mismo.

El Miraflores de los años 50 es en Vargas Llosa un cronotopo fosilizado –continuador de la estela elegíaca de *Un mundo para Julius*, de Bryce Echenique–, asociado a la nostalgia del paraíso perdido de la infancia y adolescencia, antes de que Lima cambiase ostensiblemente con la oleada masiva de inmigración interna. Se trata del recinto de felicidad amurallada de las clases acomodadas, iterativo en sus prácticas aunque oscilando entre conservadurismo y progreso. Parafraseando a Pierre Bourdieu, los guardianes de la integridad del clan sentirán amenazada esa permanencia por la irrupción de dos advenedizas de baja condición que logran burlar los tan férreos como imperceptibles mecanismos de control del grupo, pero son convenientemente humilladas al final del verano.

El París de la revolución, fracasada de antemano, sirve al elogio decantado de una juventud combativa, pobre e idealista, que ayudó a conformar la personalidad literaria de Vargas Llosa (la biografía del escritor, residente en la ciudad del Sena de 1960 a 1964, se convierte en hipotexto de la novela), y permite soñar a Somocurcio. No obstante, su misma agitación desahogada incuba el descalabro de las ideologías de izquierda y el sinsentido final de la revolución, que se cobra la vida del camarada Paúl. No menos parcial es la evocación del elitista y conservador New Market inglés, ajeno a las acometidas de la modernidad, o del hippismo de Earl's Court, del que, como ha aclarado Vargas Llosa en varias entrevistas, pudo ser testigo condescendiente en los setenta:

Yo viví en Earl's Court, igual que el protagonista de mi novela, el corazón del *swinging London*, el barrio hippy por excelencia. Londres crea una nueva sensibilidad, no solamente en el atuendo o la importancia que adquiere la música, sino en la cultura de las drogas [...]. Yo lo vi desde un costado, abría la ventana y todo aquello se metía en mi casa. Era muy disciplinado con mi trabajo y no iba con mi manera de ser, pero lo veía con mucha simpatía. Era una revolución benigna, alegre, pacifista y llena de estética” (Ayén: 41)

El rocambolesco salto a Chueca en la década siguiente permite al narrador homodiegético ofrecer una visión al desgaire de la explosiva interculturalidad de los años de la movida madrileña.

Como al final del relato descubrimos que el mismo Ricardo ha sido su escritor, se justifica desde el punto de vista literario la estructuración otorgada al mismo, el tono, la abundancia de clichés y una sencillez expositiva, rozando en ocasiones la novela rosa, que ha sido muy criticada en la obra, pero que creo se legitima como muestra de esa tensión interna de Vargas Llosa, la ya mencionada reflexión sobre las fronteras entre la subliteratura y la literatura culta, cuyo difícil equilibrio resulta audaz opción estética.

Ciertamente las dos novelas se pueden abordar con independencia del resto de la producción de sus autores y atrapar al lector impaciente por conocer el desenlace de tan peregrinas biografías, ya que estos enamorados a destiempo van redefiniendo con su comportamiento insólito los límites del concepto tradicional del Eros. Sin embargo, el juego implicativo que enriquece la descodificación de la historia es el de la inter y la intratextualidad, que permite a quien frecuenta a ambos novelistas

identificar anclajes semánticos y referentes espacio-temporales como el Miraflores de los años 50 o la Colombia del medio siglo, bajo el epígrafe de invariantes narrativas. Con acertado juicio crítico, Juan Antonio Masoliver Ródenas desvela algunas de estas alusiones en García Márquez:

El escritor remite de forma también visible a otros libros suyos: la referencia al buque fluvial del correo, a la hamaca, a las goteras, al día en que se firmó “el tratado de Neerlandia que puso término a la guerra de los Mil Días y a las tantas guerras civiles del siglo anterior”, las trescientas jóvenes con la ceniza del miércoles en la frente, la Casilda Armenta que remite a la Clotilde Armenta de *Crónica de una muerte anunciada*, la precisión en las fechas, relacionada con la edad, como en *El coronel no tiene quien le escriba* (“dejé de fumar hace hoy treinta y tres años, dos meses y diecisiete días”, “empecé a sentir el peso de mis noventa años, y a contar minuto a minuto los minutos de las noches que me hacían falta para morir”) y, claro está, la referencia a los cien años ahora vistos como una afirmación de vida. (Masoliver Ródenas: 7)

Debiéramos añadir, entre otras, la mención en *Travesuras de la niña mala* de *La diligencia* de Ford (inspirada en *Boule de suif*), la casa de Otilia en Sète, la localidad en la que Paul Valéry se inspiró para componer “El cementario marino”, y tantos y tantos nombres de la gran metrópoli parisina que adensan los límites de la ficción más mediata con la remembranza de la juventud de Vargas Llosa: de la casa en la rue Joseph Grenier –en el barrio de l’École Militaire–, hasta la escuela Berlitz, en el boulevard des Capucines, o la literaria avenue de Suffren, donde se encuentran los dos consortes engañados. A ello se suma una retahíla de cafés y restaurantes: *Les 2 Magots*, *La Coupoule*, *chez Allard...* –que convoca décadas de bohemia literaria– o grandes nombres del panorama cultural de aquella época: “Mauriac, Camus, Sastre, Aron, Merleau Ponty, Malraux” (Vargas Llosa, 2008a: 105).

En rigor ambos relatos, escritos desde la senectud, repasan –con mayor o menor fortuna– toda una vida y una trayectoria literaria, y sólo pueden ser comprendidos cabalmente tras la lectura de su producción anterior, como compendio, desvío y reescritura de obsesiones comunes (esos afortunados “demonios internos”). Independientemente de la excelencia estética que los textos hayan podido alcanzar, lo que resulta innegable, y refrescante por su candor, es que ambos autores confirman para bien y para mal la fuerza absoluta del amor, capaz de salvar al individuo de la desolación y de resistir los embates del tiempo mejor que cualquier ideología, al dar forma a un microcosmos que o es invencible o no es nada. No en vano formulaba Vargas Llosa en *Los cuadernos de don Rigoberto*:

Sépalos de una vez por todas y horrorícese: la única patria que reverencio es la cama que holla mi esposa, Lucrecia (*Tu luz, alta señora/Venza esta ciega y triste noche mía*, fray Luis de León *dixit*) y, su cuerpo soberbio, la única bandera capaz de arrastrarme a los más temerarios combates, y el único himno que me conturba hasta el sollozo son los ruidos que esa carne amada emite, su voz, su risa, su llanto, sus suspiros, y por supuesto (tápese los oídos y la nariz) sus hipos, eructos, pedos y

estornudos, ¿Puedo o no puedo ser considerado un verdadero patriota, a mi manera? (Vargas Llosa, 1997: 251-252)

Ricardo se enamora con quince años y para toda la vida. Mustio Collado sucumbe a los ardides de Cupido a los noventa y hasta su muerte, que al ser centenaria, permitirá iniciar un nuevo ciclo –ya no destructivo como en *Cien años de soledad*– sino esperanzado. De modo que la reflexión declarada sobre el amor desde la vejez es el principal y desfachatado valor de ambas novelas y se encuentra en el origen de la incompreensión por parte de un sector de la crítica, puesto que nos enfrentamos a dos historias de amor en una sociedad que sonríe de medio lado ante su posibilidad petrarquista. Ahí radica precisamente su intrepidez estética, en ir contracorriente del intelectualismo probado, al glosar un tópico universal desde la sentimentalidad declarada. Un tema del que ya se ha dicho casi todo y cuyas formulaciones desgastadas son rechazadas por la escritura culta, pero que continúa esperando que alguien consiga reescribirlo, como hace años lo hiciera el insigne colombiano. Mientras tanto, bueno es seguir intentándolo y recordar a los descreídos lectores cuál debiera ser la esencia de lo literario: la fascinación.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de García Márquez y Vargas Llosa

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.

1978 *Todos los cuentos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores (1975).

1987 *El otoño del patriarca*. Barcelona: Mondadori.

1998 *La bendita manía de contar*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.

2002 *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.

2003 *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: DeBOLSILLO (1985).

2004 *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona: RBA.

2006 *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: DeBOLSILLO (2004).

VARGAS LLOSA, Mario.

1966 “Una explosión sarcástica en la novela española moderna”, *Ínsula*, nº 233, abril de 1966:1-12.

1983 *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Seix Barral.

1987 *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.

1988 *Elogio de la madrastra*. Barcelona: Tusquets.

1993 *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.

1995 *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*. Madrid: F.C.E (1975).

1997 *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara.

2004 *La tentación de lo imposible Víctor Hugo y Los miserables*. Madrid: Alfaguara.

- 2007 *Odiseo y Penélope*. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg.
 2008a *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Punto de Lectura, S.L. (2006).
 2008b *El viaje a la ficción*. Madrid: Alfaguara.

Bibliografía indirecta

- AYÉN, Xavi.
 2006 “El amor ya no es romántico” (entrevista a Mario Vargas Llosa), *La Vanguardia*, 24 de mayo de 2006:41.
- BILLON, Yves y MARTÍNEZ-CAVARD, Mauricio.
 1998 *Gabriel García Márquez (La escritura embrujada, (documental))*. Madrid: Ediciones de escritura creativa.
- BLANCO, M^a Luisa.
 2006 “Un escritor de dos mundos”, *El País* (Babelia), 20 de mayo de 2006:3.
- COCA, César.
 2006 *García Márquez canta un bolero (una relectura en clave musical de la obra del nobel colombiano)*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- DÉS, Mihály
 2004 “Las tristes putas de GGM”, *Lateral*, diciembre de 2004:62.
- ESPINOSA, Ángeles:
 2007 “La censura iraní cae sobre Gabo”, *El País*, 16 de noviembre de 2007:54.
- FORGUES, Roland.
 2006 *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*. Paris: Editions Mare et Martin.
- GÓMEZ GARRIDO, Luis.
 2007 “Una versión del romance de Delgadina tradicional en la Vega de Santa María (Ávila)”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007).
- KAWABATA, Yasunari.
 2005 *La casa de las bellas durmientes*. Barcelona: Noguer y Caralt.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y PÉREZ CINO, Waldo.
 2005 “El boom y el canon: ajustes para un arreglo”, en *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, pp.313-243.
- Masoliver Ródenas, J. Antonio.
 2004 “García Márquez y el libro de Buen Amor”, *La Vanguardia de Barcelona*, suplemento cultural, 27 de octubre de 2004:7.
- MORÁN, Gregorio.
 2005 “La sorda vejez de un escritor”, *La Vanguardia*, 22 de enero de 2005:26.
- ORTEGA, Julio.
 2005 “Memoria de mis putas tristes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o 657, marzo de 2005:71-75.

OVIEDO, José Miguel.

2007 *Dossier Vargas Llosa*. Madrid: Taurus.

SOLÉ, Eulàlia.

2005 “Al sumar años”, *La Vanguardia*, 28 de enero de 2005:27.

VEGA, Lope de.

1996 *El perro del hortelano*. Madrid: Cátedra.