

El juego literario en «Travesuras de la niña mala» de Mario Vargas Llosa

Erwin Snauwaert
HUBrussel/ KULeuven

Resumen

En *Travesuras de la niña mala* Mario Vargas Llosa crea un diálogo sorprendente entre las corrientes literarias del 'boom' y del 'postboom'. Concretamente, pone en marcha una finta al conferirle al texto una apariencia de novela sentimental, típica en las letras latinoamericanas del final del siglo XX, que paradójicamente resalta unas preocupaciones clave de la generación exitosa del 'boom.' Esto se traduce en el refinamiento técnico con el que se trata el espacio narrativo, en la elaboración del tema del exilio voluntario así como en el juego intertextual, que todos ponen de relieve la tensión entre realidad y ficción y la relevancia existencial de la vocación literaria.

Palabras clave: Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Boom, Posboom, realidad/ ficción, intertextualidad

Abstract

In Travesuras de la niña mala Mario Vargas Llosa establishes a surprising dialogue between the Latin-American literary 'boom' and 'postboom' movements. In appearance a sentimental novel, reminiscent of much 'postboom' literature at the end of the twentieth century, 'Travesuras paradoxically puts forward some major issues of the successful 'boom' generation. This is shown in the novel's technically refined handling of narrative space, in topics such as voluntary exile, and in intertextual references. All of this embodies the tension between reality and fiction and the existential relevance of literary authorship.

Key words: Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Boom/Postboom, reality/ fiction, intertextuality

Tanto en las crónicas literarias de lengua hispana como en las de lengua extranjera, la recepción de *Travesuras de la niña mala* resulta ser muy desigual. Varios analistas coinciden en que, en este libro, Mario Vargas Llosa sobre todo quería entregarse a una historia de amor y al concepto de “novela sentimental” (Lafuente, 2006: 50). No les falta la razón, dado que esta obra, más que ninguna otra, enfatiza la temática amorosa. Así, parece recordar *La tía Julia y el escribidor*, que en gran parte es el retrato autobiográfico de las peripecias sentimentales que precedieron el primer matrimonio del escritor peruano, o las elucubraciones acerca del sexo que se leen en el díptico *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Según algunos críticos, la aparición de ese tema poco usual en el autor encajaría en una tendencia que caracteriza las letras hispanoamericanas a partir de los años 90 en general¹. La caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría subsecuente le quitaron considerablemente la tensión política a la temática literaria e hicieron que esta se dirigiera cada vez más a la vida diaria, al amor y al rol de la mujer en la sociedad latinoamericana contemporánea (Henighan, 2009: 371).

Por otra parte, en *Travesuras de la niña mala* aparece también, aunque quizás de manera no tan evidente, un tema recurrente en la obra del autor: el de la literatura. En una de las entrevistas que dio a los pocos días de la publicación del libro, el propio Vargas Llosa dejó abierta la posibilidad de leerlo como «una alegoría de la inspiración literaria» (2006b: 2). Por eso, intentaremos demostrar en estas páginas cómo este enfoque «metaliterario», que ya ha sido sugerido por diferentes investi-

¹ Shaw ya sitúa el origen de esta evolución, que considera como una de las características más evidentes del ‘posboom’, en la bisagra de los años sesenta y setenta. En aquel período, “los crímenes y masacres de los regímenes autoritarios desde Chile y Argentina hasta Centroamérica” hicieron que la visión “estática o circular” de la historia, propia de los escritores del “boom”, cediera el paso a una concepción “lineal y progresiva” que más bien encajaba en una tradición más “crítica” y “cívica de las letras hispanoamericanas” (2005: 270).

gadores (Domínguez Castro, 2011: 373) pero que hasta la fecha carece de elaboración sistemática, permite esclarecer unos aspectos clave del funcionamiento del texto. Esta lectura pasará por cinco etapas: en los primeros dos apartados, analizaremos respectivamente hasta qué punto la novela pone en evidencia su propio carácter literario apostando por una estructura técnica inédita en el autor y cómo aprovecha, a través de la temática del exilio, la dialéctica entre verdad y mentira que sustenta la obra global del autor. La tercera y la cuarta parte mostrarán cómo esta temática se cristaliza en un protagonista que, por su constitución atípica, pone de relieve a la generación del ‘boom’ y, por su propia evolución y por el juego intertextual que a ella se asocia, insiste en naturaleza ‘literaria’ del texto. Terminaremos esbozando cómo la combinación de estos aspectos sentimentales y literarios puede inducir una lectura de la novela como un vaivén entre dos corrientes literarias.

1. El cosmopolitismo como técnica

En cuanto a técnica narrativa, *Travesuras de la niña mala* parece ser atípica en la obra varguiana. Conforme a su contenido que, como ya hemos dicho, aparentemente es de novela rosa, el relato se organiza de manera bastante sencilla: la narración autodiegética filtra todos los acontecimientos a través de las experiencias del narrador-protagonista y los organiza globalmente de manera lineal. Particularmente, salta a la vista que el acto narrativo deja desatendido el principio de «los vasos comunicantes»² que estructura la mayoría de las novelas del autor. En esta ocasión, la dinámica del libro no procede de la imbricación de distintas líneas narrativas o de la alternancia de los puntos de vista, sino del ritmo impuesto por unos cortes temporales que cada vez corresponden con unos espacios

² En palabras del autor, esta técnica consiste en “fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en un tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta” (Vargas Llosa, 1971: 322).

ciudadanos muy diversos. Así el lector sigue la trayectoria vital de Ricardo Somocurcio entre sus 35 y 55 años y, de paso, se sumerge en unos contextos políticos, sociales y culturales de diferentes metrópolis: Lima en los años 50, París en los 60, Londres en los 70 y Tokio y Madrid en los 80³.

Precisamente este cosmopolitismo constituye uno de los aspectos más originales del libro. Por lo general, Vargas Llosa sitúa sus novelas en Perú (Shaw, 2005: 260) o, si no es el caso, como se da en *La guerra del fin del mundo* o *La fiesta del Chivo*, cuyos escenarios son respectivamente el *sertão* brasileño decimonónico y la República Dominicana de Trujillo, suele confinar la acción a un solo país. Mediante el presente juego con el espacio se estrena un nuevo principio estructurador, que, por lo tanto, llama la atención en el valor ‘poético’, técnico de la novela. Desde esta perspectiva, *Travesuras de la niña mala* no resulta ser, como la han tildado ciertos críticos, una novela que «no ofrece logros técnicos y expresivos» (Domínguez Castro, 2011: 365), sino un texto que trata de explotar otros recursos narrativos. Así, el autor parece perfeccionar el experimento que ha iniciado en *El Paraíso en la otra esquina*, donde las líneas narrativas dedicadas a Flora Tristán y Paul Gauguin pasan principalmente por Francia y Polinesia. Aplica el mismo principio en su novela siguiente *El sueño del celta* repartiendo la acción sobre el Congo belga, la Amazonía peruana e Irlanda. Además, en esta ocasión, los tres espacios confluyen temáticamente en la lucha por la liberación de este último país y hasta se mezclan, según el principio de los vasos comunicantes, con el destino de Roger Casement, su protagonista. De este modo, la variedad espacial puede ser considerada como un artificio formal que es sustituible y hasta compatible con las otras estrategias técnicas del autor, por lo

³ Domínguez Castro relaciona esta variedad espacial también con el afán de repasar “la vida y la trayectoria literaria”, que para Vargas Llosa se desarrollaron en muchas de las ciudades citadas. Para esta analista, semejante deseo sería típico en las obras de senectud (2011: 381).

que se acaba poniendo de relieve en esta novela de fácil composición el refinamiento técnico que es propio de un texto de alto valor literario.

Esta capacidad artística no solo procede de la alternancia insospechada de los espacios sino también de la manera en la que estos se explotan. Efectivamente, es llamativa la precisión con la que se describen las ciudades en cuestión: más que de simples menciones de nombres o de vagas alusiones ambientales, se trata de retratos meticulosos, casi dignos de una guía turística, de barrios y calles, filtrados por la subjetividad del héroe. Este «realismo topográfico» (Collard, 2008: 348), no solo hace más palpables las vivencias de los personajes sino que, por la acumulación de detalles casi fotográficos, produce en el lector una sensación de vértigo, cada vez que este tiene que abandonar un ambiente con el que acababa de familiarizarse para sumirse sorprendentemente en otro al comienzo de un capítulo nuevo.

Esta variedad geográfica se vuelve todavía más pertinente al aprovechar las posibilidades metafóricas escondidas en la carga intercultural que tienen estos espacios. Ya en las primeras páginas, el narrador-protagonista alude a unos prejuicios que existen entre Perú y su eterno rival Chile, un país que en los años 50 se calificaba de libertino y prefiguraba para él la moral parisina (Vargas Llosa, 2006a: 17). Aunque, en este caso, estas sensibilidades más bien son anecdóticas y solo ejemplifican la osadía de la niña mala que desmiente su propia nacionalidad para darse por chilena⁴, en otras ocasiones adquirieren una significación más profunda. Así, la preocupación

⁴ Según Huertas Neri, (2011: 2) el nombre que la niña mala adoptó para cubrir su identidad chilena, Lily, podría referir a Lilith, la mujer que en la mitología hebraica precedió a Eva como primera esposa de Adán y que se consideraba como maléfica porque seducía irresistiblemente a los hombres. Esta naturaleza diabólica puede remitir tanto al hechizo amoroso al que la niña mala somete a Ricardo como a una capacidad literaria, ya que esta capacidad, según la poética de Vargas Llosa, procede del exorcismo de unos demonios personales (1983: 199).

permanente por las condiciones meteorológicas y el mal humor de los franceses (2006a: 214) cobran mayor importancia escondiendo, al ser estos sus únicos temas de conversación posibles, un profundo desinterés en el otro. Igual que la superficialidad, el apresuramiento –«Los ingleses no tienen tiempo para la amistad.» (2006a: 137)– y el individualismo de los europeos, esta actitud está en las antípodas de «la amistad visceral a la sudamericana» (2006a: 275). Por este camino, echa las bases de una «paranoia contra los inmigrantes» (2006a: 271) y acentúa también el aislamiento y la inconsistencia del héroe, un aspecto que se analizará más tarde.

Este registro intercultural se explota de manera ejemplar en el episodio que vive la niña mala en Tokio. Sucede que, a pesar de la marcada presencia japonesa en Perú, las culturas respectivas siguen siendo muy diferentes. En efecto, muchos estudios interculturales consideran las culturas latinas como «colectivistas» y «femeninas» (Hofstede y Hofstede, 2005: 73, 115), o sea, propensas a valorar los contactos humanos –como ya se ha dado el caso en la amistad– y a moderar las ambiciones. En esto, se oponen diametralmente a la mentalidad japonesa, mucho más reservada y enfocada en la eficiencia. El contraste con la exuberancia y la ostentación mediterráneas (Vargas Llosa, 2006a: 173) se observa también en la figura de Salomón Toledano, el genial intérprete y amigo entrañable de Ricardo, que hunde su amor por la nipona Mitsuko exactamente por no acatar la debida reserva. De la misma manera, al convertirse en japonesa bajo el nombre de Kuriko y al prestarse a los abusos del perverso y despótico Fukuda⁵, la niña mala desmiente al máximo sus propios orígenes y muestra hasta qué punto es inalcanzable para el protagonista, que sigue adhiriéndose a los

⁵ Esta violación también puede ser interpretada como un arreglo de cuentas con Velasco Alvarado y Fujimori, ambos presidentes de aspecto oriental que, según el autor, serían altamente responsables de la degradación del Perú (Quintana Tejera, 2007: 6).

valores peruanos. Encerrando esta dimensión metafórica, la globalización del espacio termina conectando con un tema ampliamente elaborado en la literatura latinoamericana: el exilio y su enajenamiento correspondiente.

2. El exilio y la mentira de la realidad

De hecho, el cosmopolitismo procede del exilio⁶ de los protagonistas que puede considerarse, tanto en su dimensión política como en sus implicaciones culturales, relacionadas con la producción literaria (Cymerman, 1993: 523-524). En cuanto a la primera acepción, resulta llamativo que el exilio, a pesar del proceso de distanciamiento que lógicamente presupone, no equivale a una huida incondicional de la patria. En este sentido, tanto Ricardo como la niña mala parecen ser representantes típicos de los exiliados peruanos, puesto que «no fueron obligados a emigrar por una dictadura» (Rose, 1998: 81) o sea, por una represión física o cultural, como era el caso, por ejemplo, para muchos rioplatenses en los años setenta del siglo XX. Este exilio voluntario les permite a los peruanos volver con regularidad a su terruño y mantener con él una relación de «aller-retour»⁷ (Rose, 1998: 84) y hace que en esta novela los

⁶ Cymerman señala que el carácter político distingue el exilio del término ‘inmigración’, que más bien se refiere a migraciones impuestas por la coyuntura económica (1993: 523). Al tratar el exilio cultural, que atañe a la problemática de la producción y la recepción literarias en el extranjero, opone la ‘literatura *del* exilio’ a ‘la literatura *en* el exilio’. Mientras la primera engloba a las obras que tratan el exilio como tema, la segunda se centra en las que se escriben físicamente en el destierro (1993: 524). En la presente novela apuntan ambas variantes, dado que, como se verá a continuación, se termina enfocando la situación del protagonista como escritor en París, una vocación que en su dificultosa evolución se nutre exactamente de la temática del exilio como aparece de forma muy variada a través de la figura de la niña mala.

⁷ A continuación, Rose señala que, si hay algún factor represivo, sobre todo es de orden cultural. A este respecto, menciona la sequía intelectual en Lima, que se ilustra en la escasez de editoriales y que puede motivar la

«personajes viajen, se instalen en el extranjero y sin embargo mantengan al Perú como punto de referencia por excelencia» (Villena Vega, 2007: 2). Esta situación les permite a los personajes adoptar «una doble perspectiva de distancia y cercanía, de cosmopolitismo y arraigamiento» (Kohut, 1998: 14), como consta en las continuas alusiones a la política peruana –el golpe de Velasco (Vargas Llosa, 2006a: 150-151), el segundo mandato de Belaúnde Terry (2006a: 159, 289), el primer gobierno de Alán García (2006a: 340) y el terrorismo de Sendero Luminoso (2006a: 160, 292-293)– que le sirven al héroe de trasfondo para sus aventuras en el extranjero.

Sin embargo, la relación con la patria parece ser muy distinta para los dos protagonistas. En el caso de la niña mala, unas incursiones en la historia reciente del Perú le hacen descubrir al lector un clima de «pobreza, racismo, discriminación, postergación, frustraciones múltiples» (Vargas Llosa, 2006a: 77) que precisamente motiva su rebeldía y sus continuos cambios de identidad⁸. En la entrevista que tiene el narrador con el padre de la chica, el genial constructor de rompeolas Arquímedes, aparece que esta miseria, inherente a Lima y El Callao, es la clave –o, si se quiere, el ‘eureka’ para el yo– de las múltiples travesuras. Esta insatisfacción explica pues por qué la niña mala, cuyo nombre verdadero –Otilia– se revela en el mismo fragmento, resulta ser más difícil de dominar que las aguas del Pacífico y por qué finalmente se transforma en una trota-mundos irresponsable.

partida de escritores en ciernes al extranjero (1998: 81). Por lo tanto, en su análisis de *Permiso para vivir*, una colección de crónicas de Alfredo Bryce Echenique, otro autor peruano que vivió mucho tiempo en Europa, Rose insiste en las implicaciones literarias del exilio que exactamente permite “recuperar la palabra” (1998: 85).

⁸ En la óptica de Ruiz, estos cambios son una manifestación de lo que llama lo ‘hiperreal’ (2009: 151), que consiste en una superposición de unas representaciones que cada vez resultan ser falsas. Siguiendo a Baudrillard, interpreta la continua alteración como “simulacro” global que abarca las diferentes tentativas de representar a la protagonista como otros tantos simulacros (2009: 148).

[...] cuando era todavía una mocosita [...] tomó ya la temeraria decisión de salir adelante, [...] de dejar de ser Otilita la hija de la cocinera y el constructor de rompeolas, de huir para siempre de esa trampa, cárcel y maldición que era para ella el Perú, y partir lejos, y ser rica [...] aunque para ello tuviera que hacer las peores travesuras, correr los riesgos más temibles [...] hasta convertirse en una mujercita fría, desamorada, calculadora, cruel. (Vargas Llosa, 2006a: 323)

La insistencia en el contexto político y social putrefacto re-actualiza la imagen apocalíptica de un Perú ‘jodido’, como está descrita respectivamente en *Conversación en la Catedral* o *Historia de Mayta*. En estas novelas, la realidad peruana, por ser corrupta y mal organizada, se vive como si fuera una gran mentira. En consecuencia, los periplos de la chica pueden ser considerados como denuncia de semejante falacia y, por lo mismo, constituyen una autorreferencia a la obra global del autor. A esta altura, el personaje despierta reminiscencias a unos protagonistas conocidos que resultan ser víctimas de unas reglas sociales arbitrarias (Gamboa en *La ciudad y los perros*, Lituma en *La Tía Julia y el escribidor*), de un fanatismo demoledor (Pantaleón, muchos personajes de *La guerra del fin del mundo*) o, más tarde, de una violencia incontrolable e inexplicable (Kristal, 1998: 196) que se expresa en el terrorismo (*Lituma en los Andes*) o en la dictadura (Trujillo en *La fiesta del Chivo*). Por la depravación política, económica y social vigente, la niña mala parece haber cortado definitivamente los lazos con su terruño y pone de relieve, siguiendo la lógica de Vargas Llosa, el carácter «mentiroso» de la realidad peruana.

Mientras la niña mala se exilia ‘por lo bajo’, repudiando al Perú y tratando de quedarse en el extranjero por todos los medios posibles, Ricardo lo hace ‘por lo alto’ (Villena Vega, 2007: 8). Más que por rencor hacia su tierra, el yo, que como huérfano (Vargas Llosa, 2006a: 62), ya está enajenado ‘ontológicamente’ de sus raíces, es movido por la mera atrac-

ción de la Ciudad Luz. En su caso, la emigración parece ser inspirada sobre todo por la lectura de Hugo, Verne y Dumas⁹ en la que Francia aparece como «el país de la cultura» (Vargas Llosa, 2006a: 16) donde la vida es «más rica, más alegre, más hermosa y más todo que en cualquier otra parte» (2006a: 15). Por su admiración a unos escritores franceses y por no repudiar la realidad peruana, al ejemplo de lo que hace la niña mala, Ricardo parece canalizar su exilio más en dirección de lo cultural que de lo político. Por su falta de contacto con lo real abarata su abandono de la patria y convierte su exilio en una simulación irresponsable (Teeuwen, 2004: 292)¹⁰, en un tipo de viaje mental. Mediante este desprendimiento gratuito, le es posible al héroe tener en el exilio una visión doble de su terruño, desde adentro y desde afuera (Hanne, 2004: 5). Esta perspectiva ambivalente parece aprovechar la vertiente cultural incluida en el exilio, como está definida por Cymerman (1993: 523), al relacionar la mentira de la realidad a la que se opone la niña mala con una elaboración metafórica que deja traslucir cada vez más sus implicaciones literarias.

3. Un protagonista atípico frente al ‘boom’

El carácter irresponsable del exilio de Ricardo se comprueba en el hecho de que este no acopla a su estancia en la capital francesa ninguna ambición y que se contenta con una vida

⁹ Huertas Neri se detiene en el parentesco entre la temática de *Travesuras* y la de *La dame aux camélias*, de Alejandro Dumas hijo (2011: 371), que escenifica a Margarita, una cortesana que se da a diferentes amores y que finalmente muere de tisis.

¹⁰ En su artículo Teeuwen adopta las posiciones de Ian Buruma (2001), que en su artículo *The romance of exile* protesta contra la facilidad con la que los intelectuales postcolonialistas suelen considerarse, desde sus tierras de adopción europeas y latinoamericanas, como exiliados sin haber tenido que experimentar la desdicha del destierro. A esta altura, Buruma entiende la nostalgia que procede del alejamiento, típica de esta variante metafórica, pero no la simulación del exilio que muchas veces acarrea y que solo sirve para desacreditar la experiencia de los exiliados de verdad.

tranquila de funcionario. Mediante este conformismo, se opone a los clásicos protagonistas varguianos que suelen vivir dominados por una idea (Gamboa, Pantaleón, Mayta, Gauguin...), hasta tal punto que pocas veces se dan cuenta de sus propios límites o se sienten culpables de sus fracasos (Kristal, 1998: 198). Precisamente esta falta de aspiraciones más elevadas le impide a Ricardo superar las barreras interculturales ya comentadas e integrarse de lleno en «la Francia de sus amores». Esta «vida estéril» (Vargas Llosa, 2006a: 156) se acentúa aún más en el último capítulo al contrastar con el dinamismo de Marcella, la mujer italiana con la que vive en Madrid y que, ella sí, se entrega en cuerpo y alma a su gran pasión, el teatro. Por el resto, la existencia insignificante de Ricardo se relaciona íntimamente con la profesión de intérprete que ejerce ante la UNESCO en París, como lo formula el políglota Salomón Toledano -¿Cómo no ver en este nombre las referencias a la célebre escuela de traductores de Toledo y al aspecto bíblico, ‘salomónico’ de su juicio- de manera muy elocuente:

[...] Salomón Toledano, un día, en la sala de intérpretes de la Unesco, nos interpeló así: “Si, de repente, nos sentimos morir y nos preguntamos: ¿Qué huella dejaremos de nuestro paso por esa perrera?, la respuesta honrada sería: Ninguna, no hemos hecho nada, salvo hablar por otros. ¿Qué significa, si no, haber traducido millones de palabras de las que no recordamos una sola, porque ninguna merecía ser recordada?” [...]. (Vargas Llosa, 2006a: 152)

Por ser tan huidiza, la actividad de intérprete funciona como metáfora para el protagonista, que termina siendo «alguien que [...] sólo es cuando no es» (Vargas Llosa, 2006a: 141) y que no ha podido sacarle ningún provecho a su exilio, ya que se ve retratado definitivamente como en un «ser sin raíces» (2006a: 300) tanto en el país de acogida como en la vida misma.

Sin embargo, cuanto más avanza la novela, tanto más Ricardo reorienta sus actividades: paulatinamente abandona la interpretación simultánea para perfeccionar el ruso, con el fin de traducir los cuentos de Chéjov. A pesar de la escasa remuneración que le brinda este quehacer, el héroe encuentra en él una sustancia y una delicadeza inesperadas que le permiten salir de lo anodino y sentirse «menos fantasmal que como intérprete» (Vargas Llosa, 2006a: 156). El desinterés literario de Ricardo parece ser pues una finta: la intensidad creciente con la que se dedica a la traducción literaria delata, como lo profetiza otra vez Salomón Toledano, que «no se resignará jamás a desaparecer en su oficio» de intérprete y lo encamina para ser «un aspirante a escritor» (2006a: 156-157). Esta vocación literaria latente se verifica en los chismes de que el héroe, de joven, ya escribía poesía a escondidas (2006a: 92) y hasta se observa en los términos en que están descritos sus sentimientos por la niña mala. Esta alienta sus piropos y avances románticos, los califica de «huachafos» —«Sigue, sigue con tus huachaferías, huachafito» (2006a: 192)—, o sea teatrales y al mismo tiempo vulgares, y termina asociándolos a unas «cosas de las telenovelas» (2006a:174). Remitiendo a una predisposición ficticia del yo, estas expresiones estereotipadas y filmicas podrían ser concebidas como unas manifestaciones primerizas y torpes de un escritor en ciernes.

Por su predestinación a la literatura, el protagonista sobrepasa su presunta dejadez y hace que su exilio evidencie indirectamente a la generación literaria del ‘boom’. Por el cambio comentado, Ricardo le añade «capital cultural» a su estancia en París y se adjudica el mismo entronque que estos autores que lejos de su casa, a través del aislamiento, trataban de ver la realidad latinoamericana con más perspicacia (Teeuwen, 2004: 294). Canjeando la disimulación por un deseo de creación, este antihéroe finalmente rinde homenaje a los representantes del ‘boom’ que reaccionaron contra la «política cultural eurocentrista» con la que Latinoamérica «ignoró a menudo a sus escritores para reconocer tan solo a los extranjeros o a los

escritores nacionales inspirados por la cultura extranjera» y, por eso se exiliaron «para encontrar la consagración» (Cymerman, 1993: 526). De esta forma, Ricardo paradójicamente funciona de parangón con la cantidad de intelectuales latinoamericanos que en los años 60 y 70 vinieron a París para lanzar su carrera literaria (Vargas Llosa, 2006a: 53) y que encontraron en este alejamiento el «distanciamiento» necesario para considerar su país de origen con más objetividad y estimular, por esas vías, su propio proceso creativo (Cymerman, 1993: 525). Es como si, rememorando a esos escritores, Ricardo se preparara a seguir su ejemplo y a aprovechar de lleno los recursos existenciales contenidos en la ficción (Vargas Llosa, 2006a: 327).

4. La educación literaria: la mentira literaria y la intertextualidad

Efectivamente, por esa referencia al boom, la evolución de Ricardo en el exilio conecta con la otra acepción de la mentira incluida en la palabra ‘ficción’. De esta forma, las apariciones volátiles y la naturaleza siempre escurridiza de la niña mala podrían ser interpretadas como un «arquetipo motivador de la escritura»¹¹ (Gallego, 1998: 612). Sus fechorías y sus embustes, en efecto, parecen simbolizar las fantasías, lo irreal, lo exagerado, los desarrollos inesperados, de los que consisten forzosamente las obras ficticias. Ya de pequeña, la chica se pasó el tiempo «imitando a los mexicanos, a los chilenos, a los argen-

¹¹ En su análisis de la obra novelística de Alfredo Bryce Echenique, Gallego entiende este exilio cultural y la escritura que se realiza en él como una tentativa autorreflexiva para afirmarse. En el caso de los protagonistas de Bryce, esta autorreflexión procede de la nostalgia. Esta les funciona a los héroes de único pero ilusorio recurso para recuperar la compostura después de que, en la madre patria, las tradiciones se hayan perdido y de que el exilio no les haya brindado una vida satisfactoria (1998: 619, 620). Para la presente novela, la escritura lleva también a la recomposición de la persona de Ricardo en la medida en la que le permite procesar y ordenar la realidad de la que, tanto él como la niña mala, se escaparon.

tinios» (Vargas Llosa, 2006a: 320) y, más tarde, le aconseja sin rodeos al héroe que aprenda a «disimular» (2006a: 122). Para colmo, mezcla realidad y fantasía en sus historias inventándose simplemente los episodios dolorosos del encarcelamiento en Lagos y de las violaciones por Fukuda. Estas supercherías le permiten «vivir en esa ficción (...) para sentirse más segura, menos amenazada, que vivir en la verdad» (2006a: 267). Vengándose de esta forma de la realidad hostil, ‘mentirosa’, del Perú, la niña mala se adueña plenamente, según la lógica varguiana, de un principio que «aumenta su vida» y le permite dar con «la verdad que expresan las mentiras de las ficciones» (Vargas Llosa, 1990: 12).

Esta interpretación sobre todo se alimenta del capítulo «El niño sin voz», en el que la niña mala ‘cura’ a Yilal, el hijo vietnamita mudo de los vecinos de Ricardo, haciéndole contestar una de sus muchas llamadas. La compenetración de estos dos personajes se motiva en el trauma que ambos vivieron —el muchacho parece haberse quedado mudo por los horrores de la guerra en su país y la niña mala fue humillada en Japón— y es tan intensa que se llevan como uña y carne. En presencia de la niña mala, los progresos lingüísticos del chico son cada vez más espectaculares (Vargas Llosa, 2006a: 246) y siempre son recompensados por unos soldaditos de plomo, los talismanes de Salomón Toledano, el exponente de la artesanía verbal. De este modo, la evolución del niño llega a constituir una puesta en abismo —o, en la terminología de Vargas Llosa, una «caja china» (Kobylecka, 2006: 55)— de la situación del narrador: igual que le confirió a Yilal el don de la palabra, la niña mala debería ser capaz de funcionarle al yo de inspiración literaria.

En consecuencia, la subyugación amorosa de Ricardo podría ser leída como símbolo de la premura que siente el que lleva en sí el germen de una expresión artística. El juego continuo de atracción y de rechazo, de escapadas y de retornos, impuesto por la chica, muestra hasta qué punto el narrador la necesita. Esta esclavitud apunta a unas metáforas ampliamente elaboradas. Así, el cementerio de mascotas de Asnières, que visitan

juntos los protagonistas, es un obvio reflejo de la fidelidad perruna de Ricardo y el mundo hípico de Newmarket asocia a la niña mala sea con la imagen de un caballo indomable, sea con la de una de jineta que maneja a su guisa su dócil montura (Villena Vega, 2007: 6-7). La interdependencia compulsiva de ambos personajes ya se anuncia en una de las primeras citas, en la que la niña mala increpa a Ricardo por haberla hecho esperar —«Tú a mí no me dejas plantada, pichurichi» (Vargas Llosa, 2006a: 134)— y se confirma cuando los psiquiatras consideran al héroe como la única persona capaz de curarle a la chica el trauma de Tokio (2006a: 267). Igual que el narrador, por más que se esfuerce, no consigue olvidar a la niña mala, tampoco sabrá reprimir la vocación literaria que lleva en sí. Por las mismas vías, se puede aclarar la dominancia sexual de la niña mala: por su «frialdad» egoísta y sus imperativos en la cama, se convierte en un principio absoluto, un tipo de ‘médica’ (Quintana Tejera, 2007: 4) que le da a Ricardo instrucciones para descubrir unos secretos y encantos en un nivel más sublimado, el de la literatura. Este proceso se lexicaliza al final del libro cuando la niña mala confiesa haberle ofrecido al narrador, a través de su relación caótica y de su amor siempre inacabado, el «tema para una novela» (Vargas Llosa, 2006a: 375).

Este estímulo termina siendo «la travesura más fascinante» de la protagonista (Huertas Neri, 2011: 5) y su pertinencia literaria resulta reforzada por varias referencias intertextuales. Así, estas últimas palabras de la novela, las pronuncia la niña mala, enferma de cáncer y pocos días antes de su muerte, en su casita de Sète. Esta mudanza a última hora al Sur de Francia —la única excepción al espacio exclusivamente ciudadano del libro— se vincula explícitamente con el poema *Le cimetière marin* de Paul Valéry y da cuenta del acceso de Ricardo a las letras (Collard, 2008: 347). El mismo valor se desprende de la escena en la que un mendigo le salva la vida al narrador cuando este, después de la enésima partida de la niña mala, quiere tirarse al agua desde el *pont Mirabeau*. Este puente remite al título del conocido poema de Apollinaire que recuerda el aspecto fugaz del amor y que,

poco después, también se reproduce textualmente (Vargas Llosa, 2006a: 280, 298). El rescate físico presagia que Ricardo se salvará una segunda vez, en un sentido más sublimado, al abrazar la literatura. Más tarde, el narrador remite a esta evolución, trazando un paralelismo con las actividades de Marcella, a quien conoce en una representación de *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (2006a: 348). Este apelativo engloba la personalidad de Ricardo al combinar los apóstrofes que le reserva la niña mala: un «niño bueno» (2006a: 375) (*gentilhomme*), como contraparte necesaria de su propia persona, y «huachafo», o sea cursi, burgués (*bourgeois*) por sus piropos que lo encaminan hacia la letras. Además, el acceso definitivo a la literatura, la «transformación» que experimenta el narrador, también está lexicalizado en el título *Metamorfosis* (2006a: 356), el espectáculo basado en una traducción de Borges en el que Marcella está trabajando cuando ya se termina su relación.

Es llamativo, a este respecto, que el último capítulo, en el que se perfilan la mayoría de las referencias descritas, se abra con un sorprendente salto en el tiempo (2006a: 330). Mientras las últimas páginas del penúltimo capítulo, una descripción de la vida tranquila que llevan juntos Ricardo y la niña mala en París, parecen preparar al lector para un final feliz, ocurre todo lo contrario. La parte final «Marcella en Lavapiés» sitúa a Ricardo en Madrid, en compañía de otra mujer, y narra la ruptura inesperada con la niña mala, de manera indirecta, mediante un analepsis. Este golpe de teatro, recuerda el epílogo de *L'éducation sentimentale* de Flaubert en el que, después de que se rompiera la intensa amistad entre Sénécals y Frédéric, reaparece este último en sus solitarios viajes por el mundo, tras un enorme blanco temporal. Esta referencia intertextual se hace todavía más pertinente ya que se cristaliza en la propia persona de la niña mala que, al casarse con un rico diplomático parisino, se convierte en Madame Arnoux, la homónima de la inalcanzable heroína de la novela Flaubert (2006a: 64). Superponiéndose a un personaje tan emblemático, la niña mala rebautiza para Ricardo la educación sentimental en una «edu-

cación literaria» y, por esta pronunciada capacidad alegórica, fortalece el impacto literario de sus travesuras descrito en los niveles anteriores.

5. ¿Un juego entre «boom» y «posboom»?

Si por su orientación sentimental esta novela parece inscribirse en la corriente del ‘posboom’, la lectura de una relación amorosa tormentosa como metáfora de una iniciación literaria que se realiza a trancas y barrancas recuerda más bien a unos preceptos del ‘boom’, por lo que el texto finalmente puede interpretarse como un juego entre dos movimientos en la narrativa latinoamericana reciente. Sin querer ahondar en las muchas cuestiones definitorias, generacionales o terminológicas al respecto y generalizando quizás demasiado, se puede alegar que el ‘posboom’ «crea una especie de realismo nuevo para dar cuenta de una realidad nueva (...) a un público menos elitista» (Shaw, 2005: 373). Por este deseo los escritores del ‘posboom’ se oponen a los del ‘boom’, que parecen haber «cuestionado (...) radicalmente (...) la capacidad de conocer la realidad y/o la capacidad del lenguaje de expresarla» (Shaw, 2005: 264). Presentándose como novela de amor y llevando el sentimentalismo a sus últimas consecuencias *Travesuras de la niña mala*, parece incorporarse en el ‘posboom’ en el que «[...] se recuperan viejos patrones narrativos – la narrativa histórica, policíaca, folletinesca, sentimental [...], erótica no sólo por parte de los narradores más jóvenes sino incluso por los ya consagrados» (De la Fuente, 1999: 240).

El aspecto más intrínseco de la novela es que tras esta apariencia de novela rosa se pone en marcha una cuádruple finta, que cada vez refiere a la relevancia existencial del oficio de escritor y de unos procedimientos propios de la «alta literatura» tal como aparecían en muchas de las novelas totalizadoras del ‘boom’ (Shaw, 2005: 366). Primero, la soltura con la que se lee el texto aparentemente trivial hace suponer una sencillez técnica, que, sin embargo, resulta ser desmentida por el manejo

sofisticado del espacio. Por la rápida alternancia de los escenarios en los que se desarrolla la acción y la carga intercultural que les atribuye, Vargas Llosa establece un ambiente cosmopolita, que suele considerarse como característico para la generación del 'boom' y que él había dejado desatendido hasta entonces (Shaw, 2005: 263). Así, el autor se apunta subrepticamente a cierto «experimentalismo técnico, que subordina lo ético a lo estético» que era consustancial de esa generación (Shaw, 2005: 264). En segundo lugar, este cosmopolitismo enmarca los exilios voluntarios de los protagonistas pero, al mismo tiempo, por la globalización que supone, parece relativizar los motivos ideológicos del destierro (Teeuwen, 2004: 297). Esto se ilustra en el caso de Ricardo, cuyo exilio está desprovisto de motivos políticos y tan solo sirve para poner en evidencia la intensa actividad literaria que desplegó en París la laureada generación del 'boom'. En tercer lugar, esta afinidad con la literatura se cristaliza en la transición de traductor a escritor que experimenta el héroe y nos invita a entender la naturaleza 'mentirosa' de la niña mala sobre todo en sus implicaciones ficticias. Insistiendo en el poder redentor de la 'mentira literaria', *Travesuras de la niña mala* abre el diálogo con muchas otras novelas del autor, como, por ejemplo, *Historia de Mayta* o *El hablador* que respectivamente presentan la mentira que es la «orgía» literaria (Vargas Llosa, 1975: 272), como único medio para acercarse a una realidad política inauténtica y como acto que condiciona la existencia misma de un pueblo. La misma temática asoma en la obstinación de Pedro Camacho, el legendario escritor de radio-teatros en *La tía Julia y el escribidor*, la novela en la que Vargas Llosa por primera vez insistió en el poder de la escritura y que, por lo mismo, desempeña una función de bisagra en su obra (Armas Marcelo, 2002: 316). Finalmente, estas reminiscencias a la práctica del propio autor culminan en unas referencias intertextuales más amplias que incitan a leer las tribulaciones amorosas del héroe como metáfora del camino accidentado por el que suele pasar una vocación literaria.

6. Conclusión

Por estos artificios, la narración termina revelándose como profundamente paradójica. Ajustándose primero al código de la novela sentimental, primero parece alejarse de la literatura, para abrazarla después con mayor fuerza. Es como si, igual que su protagonista, el texto se exiliara primero a sí mismo de la literatura, para poder reivindicar a última hora y con más criterio el sitio que le corresponde. Siguiendo esta lógica el texto puede leerse como un tipo de polémica entre dos tendencias literarias. Por su aspecto de novela rosa implica el «regreso a una forma de realismo», propio del ‘posboom’, pero al socavar el sentimentalismo por un cuestionamiento de «los límites entre realidad y ficción [...] que afecta a la esencia narrativa del relato» (De la Fuente, 1999: 265-266) se remonta a la narrativa del ‘boom’. De esta manera, Ricardo reúne la ligereza de la primera corriente en su deseo de vivir tranquilamente «entre los frondosos castaños de París» (Vargas Llosa, 2006a: 53) y el intelectualismo de la segunda en sus preocupaciones literarias y hace que el libro pueda leerse como un constante diálogo entre ellas. Por esta ambivalencia, su narración pone en marcha un juego literario por el que la novela definitivamente resulta ser tan “traviesa” como la propia niña mala.

7. Referencias bibliográficas

- Armas Marcelo, Juan (2002): *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid, Alfaguara.
- Buruma, Ian (2001): «The romance of exile», *New Republic*, pp. 33-38.
- Collard, Patrick (2008): «El París de Mario Vargas Llosa», en R. De Maeseneer, I. Jongbloet, L. Vangehuchten, A. Van Hecke y J. Vervaeke, eds., *El hispanismo omnipresente*. Antwerp, University Press, pp. 341-346.

- Cymerman, Claude (1993): «La literatura hispanoamericana y el exilio», *Revista Iberoamericana* LIX, 164-165, pp. 523-550.
- De la Fuente, José Luis (1999): «La narrativa del 'post' en Hispanoamérica: una cuestión de límites», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 239-266.
- Del Toro, Alfonso (1991): «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)», *Revista Iberoamericana*, LVII, 155-156, pp. 441-467.
- Domínguez Castro, María Esperanza (2011): «Vargas Llosa y *Las Travesuras de la niña mala*, Gabriel García Márquez y *Memoria de mis putas tristes*: ¿epígonos de sí mismos?», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, pp. 363-384.
- Gallego, Isabel (1998): «Alfredo Bryce Echenique en el fin de siglo», *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184-185, pp. 611-628.
- Hanne, Michael (2004): «Creativity and Exile: An Introduction», en M. Hanne, ed., *Creativity and Exile*. Amsterdam/ New York, Rodopi, pp. 1-12.
- Henighan, Stephen (2009): «Nuevas versiones de lo femenino en La Fiesta del Chivo, El paraíso en la otra esquina y Travesuras de la niña mala», *Hispanic Review*, 77, 3, pp. 369-388.
- Hofstede, Geert. y Hofstede, Gert Jan. (2005): *Cultures and Organizations. Software of the Mind*, London, Mc Graw-Hill.
- Huertas Neri, Raisacruz (2011): «¿Cuál es la travesura más fascinante de la niña mala? Mario Vargas Llosa», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 47, pp.1-7, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/ninamala.html>.
- Kobylecka, Ewa (2006): «Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes», *Hipertexto*, 4, pp. 50-64.
- Kohut, Karl (1998): «Literatura peruana hoy: crisis y creación», en K. Kohut, J. Morales Saraiva, S. V. Rose, eds., *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 11-20.

- Kristal, Efraín (1998): *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- Lafuente, Fernando R. (2006): «Las máscaras del tiempo», *Revista de libros*, 118 , p. 50.
- Quintana Tejera, Luis (2007): «Seducción, erotismo y amor en Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37, pp. 1-9, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/seduccion.html>.
- Rose, Sonia V. (1998): «Peruanos en el extranjero: el exilio en *Permiso para vivir* de Alfredo Bryce Echenique», en K. Kohut, J. Morales Saraiva, S. V. Rose eds., *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 80-95.
- Ruiz, María Regina (2009): «Lo hiperreal en la novela Travesuras de la niña mala, de Mario Vargas Llosa», *Hipertexto*, 9, pp. 147-152.
- Shaw, Donald L. (2005): *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra.
- Teeuwen, Rudolphus (2004): «Fading into Metaphor: Globalization and the Disappearance of Exile», en M. Hanne, ed., *Creativity and Exile*, Amsterdam/ New York: Rodopi, pp. 283-298.
- Vargas Llosa, Mario (1971): *Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral.
- (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona, Seix Barral.
- (1983): *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral.
- (1990): *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006a): *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara.
- (2006b): «Creo que soy algo fetichista» (entrevista), *El Comercio*, pp.1-2, <http://elcomercio.pe/EdiciónImpresa/Html/2006-05-25/impEntrevistas0511842.html>.
- Villena Vega, Nataly (2007): «El cosmopolitismo y su irradiación en 'El paraíso en la otra esquina' y 'Travesuras

de la niña mala' de Vargas Llosa», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37, pp.1-10.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cosmopol.html>.