

Los modelos de la niña mala de Mario Vargas Llosa

The models of Mario Vargas Llosa's the mischievous girl

MARÍA REGINA RUIZ

Universidad de Evansville en Indiana. USA

rr65@evansville.edu

VIVIMOS en una época de modelos fugaces, inmediatos y hasta desechables. Cada vez estamos más pendientes de los mismos. Para algunos se debe a la globalización, al postmodernismo, o a la enorme influencia de los medios de comunicación en nuestro día a día. Leemos, escribimos, nos comunicamos de formas distintas y consumimos la información apresuradamente. Con frecuencia se nos ofrecen nuevas oportunidades para experimentar y producir distintos contextos. Somos partícipes y al mismo tiempo creadores de un infinito número de realidades. Por ende, es posible afirmar que el simulacro cobra cada vez más importancia en nuestro tiempo. Jean Baudrillard (1997) asegura que el simulacro ya no tiene un referente, un territorio, una sustancia. Se trata más bien de una generación de modelos de lo real sin origen o sin realidad: lo hiperreal.

La realidad imita a la naturaleza sin necesidad de ser un espejo de la misma. En la pintura, por ejemplo, la realidad es reproducida con precisión y de acuerdo con el punto de vista subjetivo del observador, el cual añade su perspectiva al objeto de belleza (Eco, 2004: 204). Lo mismo se puede afirmar de cualquier artista y su obra. En la novela de Mario Vargas Llosa titulada *Travesuras de la niña mala* publicada el 2006¹, el lector es testigo del ir y venir de numerosas realidades partiendo de una niña, una chilena, un personaje inquieto y juguetón. Los modelos en este relato adquieren valor por sí mismos, escapan, siguen sus rumbos sin mirar atrás. Nos encontramos ante modelos que viajan por el Perú, Francia, Japón y no dejan de crearse y recrearse.

Lo real se produce partiendo de células matrices, bancos de la memoria,

¹Vargas Llosa. 2006. *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara.

modelos de control y puede ser reproducido innumerables veces. Ya no se trata de una imitación, duplicación o de una parodia. Se trata más bien de sustituir los signos de lo real por lo real. De esta manera, diría Baudrillard, se da paso a la recurrencia de modelos o a la generación simulada de diferencias. Así, el simulacro se opone a la representación. Es importante recordar que la representación parte del principio de equivalencia del signo y de lo real. El simulacro, por el contrario, parte de la utopía del principio de equivalencia y de la negación radical del signo como valor, del signo como la reversión y el final de toda referencia. Mientras la representación intenta absorber el simulacro interpretándolo como una representación falsa, el simulacro abarca a la representación como si esta misma fuera un simulacro. Este es el caso de la niña mala.

Las diferentes caras de la niña mala apuntan a distintas imágenes. El narrador de esta novela, Ricardo, se enamora de la chilenua quien sacudirá su vida una y otra vez. El hace alusión, por ejemplo, a la sorpresa que se llevarían sus amigos si les confesara que, en sus años en París, la única muchacha con la que se había acostado había sido una peruana, y nada menos que Lily, la falsa chilenua de su infancia (Vargas Llosa, 2006: 63). Dicha idea de falsedad es clave en la novela, ya que Ricardo y los mismos lectores tendrán que redefinir lo falso. La imagen es interesante, no solamente por su papel de reflejo, espejo, sino también porque contamina y modela la realidad. La imagen se apropia de la realidad para sus propios objetivos (Baudrillard, 1987: 16). Desde las primeras páginas de esta historia, el lector es testigo de las invenciones, creaciones y confusos parecidos.

Ricardo describe a la niña mala y a su hermana cuando todavía eran unas chiquillas en Lima. La menor parecía la mayor y viceversa, aunque ambas tenían algunos rasgos que las diferenciaban. Efectivamente, las invenciones son cuantiosas, tal es el caso del día en el que las chilenuas, Lily y su hermana, son descubiertas ante sus amistades miraflores: "... el sibilino rumor se había extendido por toda la pista de baile (...) No son chilenuas! ¡No, no lo eran! ¡Puro cuento! ¡Mintieron! ¡Engañaron! ¡Se inventaron todo!" (23). Esta última frase es reveladora, ya que el lector enfrentará las variadas invenciones que se encuentran y siguen su propio rumbo.

La niña mala aparece y desaparece, vuelve a producirse como en el caso de la camarada Arlette, la guerrillera. Ricardo explica que Arlette había cambiado mucho, sobre todo, en su manera de hablar. Sin embargo, a los ojos del narrador, la picardía de la chilenua seguía viva (32). El mismo le recuerda a la camarada su pasado en vano, debido a que ella ya es otra (35). Para la niña mala, no hay vuelta atrás; el pasado muere con cada nueva invención.

Las creaciones y recreaciones siguen en el relato del peruano, especialmente cuando aparece por primera vez Madame Arnoux. La chilenua se ha transfor-

mado nuevamente: “Parecía un maniquí de *Vogue* vestida toda de amarillo, con unos zapatitos blancos y una sombrilla floreada. El cambio era extraordinario, en verdad” (58). El mismo narrador intenta organizar todos los retratos o modelos de la chilena, pero no lo consigue. La misma niña mala muestra cómo el carecer de origen u olvidarlo ayuda a su recreación.

Es más, las transformaciones de la chilena dejan al narrador en verdaderos estados de crisis, al darse cuenta de que no puede controlar a este personaje tan peculiar:

... fui saliendo poco a poco de la crisis en que me dejó la desaparición de la ex chilena, la ex guerrillera, la ex madame Arnoux. ¿Cómo se llamaba ahora? ¿Qué personalidad, qué nombre, qué historia había adoptado en esta nueva etapa de su vida? Su nuevo amante debía ser muy importante, bastante más que ese asesor del Director de la UNESCO, ya muy modesto para sus ambiciones, al que había dejado hecho un trapo (85).

Las recreaciones de la niña mala se escapan por voluntad propia.

Conforme con Jean Baudrillard, la realidad es una ilusión. El mundo mismo debe descubrirse, no como verdad sino como ilusión (Baudrillard, 1995: 57). Para percibir mejor dicho mundo, es posible basarnos en el concepto de una expo, que se presenta como un fenómeno de muchas caras, lleno de contradicciones, abierto a varios usos. Probablemente podemos interpretarla desde muchos puntos de vista. Umberto Eco asegura que en nuestro siglo la sociedad industrial ha inventado otro tipo de expo, la que no despliega productos u objetos, y si lo hace lo hace con el pretexto de presentar algo más. Este algo es la expo misma (Eco, 1986: 296). Es posible llevar esta idea a una discusión sobre la niña mala. Por ejemplo, no solamente Madame Arnoux ha cambiado, también el mundo del que ella se rodea es otro. Ahora se trata de un mundo muy inglés en el que encontramos a Mrs. Richardson (Vargas Llosa, 2006: 118). La ideología básica de la expo es que el envoltorio es más importante que el producto. Es decir, los objetos comunican el valor de una cultura, la imagen de una civilización (Eco, 1986: 299).

Es posible afirmar que vivimos en una cultura en la que el presente toma protagonismo. En general, el presente elimina lo que no está relacionado con él, es desechable como en el siguiente pasaje de la novela:

Me alegraba mucho haber tenido noticias de ella por mi colega, nuestro amigo común, saber que le iba tan bien y que estaba tan contenta en Tokio (...) Como no sabía qué nombre utilizaba ahora, me limité a encabezar la carta así: Querida peruanita (166).

Cuando el narrador vuelve a encontrarse con la chilenuita, los modelos de la niña mala son aún más evidentes. Ahora ella es una japonesita delicada, inclusive su color de piel es otro (172).

La ideología de una sociedad en la que el tiempo es fugaz y las imágenes constantemente se sobreponen es obvia cuando el narrador intenta aclarar sus ideas acerca de la niña mala, pero no lo consigue. El mismo confiesa que a Kuriko le era ya muy difícil diferenciar el mundo en el que vivía del que ella decía vivir (175). Esta manera de recrearse es un tema recurrente durante toda la novela. Es todavía más palpable cuando el narrador habla con el médico de Kuriko:

A usted le parecerá raro. Pero, ella, y todos quienes viven buena parte de su vida encerrados en fantasías que se construyen para abolir la verdadera vida, saben y no saben lo que están haciendo. La frontera se les eclipsa por periodos y, luego, reaparece. Quiero decir: a veces saben y otras no saben lo que hacen. Este es mi consejo: no trate usted de forzarla a aceptar la realidad. Ayúdela, pero no la obligue, no la apesure. Ese aprendizaje es largo y difícil (268).

Podemos afirmar que las fantasías a las que se refiere el personaje son realidades flexibles e intercambiables.

Por otro lado, los nombres, las fotografías en los pasaportes y las distintas identidades se confunden. Los documentos de la niña mala son un mosaico de personajes. Su pasaporte inglés mostraba el nombre de Mrs. Patricia Steward. La chilenuita perdió automáticamente la ciudadanía británica desde que su ex esposo David Richardson demostró la bigamia y su matrimonio fue anulado. El pasaporte francés que recibió gracias a su marido anterior no se atrevía a utilizarlo porque no sabía si monsieur Robert Arnoux iba a denunciarla. Más adelante, Fukuda le había conseguido un pasaporte francés con el nombre de madame Florence Milhoun (272). Cuando el lector por fin puede especular que el matrimonio entre el narrador y la niña mala pondrá fin a los modelos, la realidad es otra. Por primera vez en su vida, con casi 48 años, tenía sus papeles en regla (294). Sin embargo, a pesar de la legalidad de los papeles, para llegar a ese punto la chilenuita tuvo nuevamente que partir de otros modelos. Para poder casarse, la niña mala tuvo que conseguir documentos falsos y asumir el nombre de Lucy Solórzano (296). Las recreaciones de la chilenuita llevan a que todos y todo lo que la rodea tenga el fin de transformarla una y otra vez.

Cuando la narración se detiene en el encuentro del narrador con el padre de la niña mala en el Perú, el rechazo de su propio origen o su separación de un referente es todavía más claro. Su padre la llama descastada y egoísta, sumido en el rencor se lamenta de dicha realidad a pesar de llevar en sus venas la misma

sangre (316). Con este encuentro, el lector es testigo de un modelo más. Otilita es el nombre dado por sus padres a la niña mala. Otilita vivió en Miraflores cuando era muy pequeña, porque su madre trabajó de cocinera en casa de una familia mirafloresina acomodada, la familia Arenas (320). Cuando el narrador piensa que ya ha conocido todos los modelos, éstos le dan nuevas sorpresas.

El encuentro final del relato enfatiza que la niña mala y todos sus modelos también existían en su propio espacio y el tiempo ha transcurrido a un ritmo muy distinto para cada uno de ellos:

... luego de tres años, bruscamente resucitaba en el momento y el lugar más inesperado del mundo: el Café Barbieri de Lavapiés (...) Habían pasado sólo tres, pero a ella le habían caído diez años encima. Era una vieja (361).

Vargas Llosa ha logrado un mosaico de modelos en el que las piezas forman parte de un todo, pero al mismo tiempo pueden existir, ser apreciadas de forma independiente y moverse a su antojo. La niña mala puede seguir jugando.

REFERENCIAS

- Baudrillard, Jean. 1987. *The evil demon of images*. Trans. Paul Patton, Paul Foss. Sydney: Power Publications.
- . 1995. "Radical thought", en *Parallax: A journal of metadiscursive theory and cultural practices* 1: 53-62.
- . 1997. *Simulacra and simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Eco, Umberto. 1986. *Travels in hyperreality*. Trans. William Weaver. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- (ed.). 2004. *History of beauty*. Trans. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Vargas Llosa, Mario. 2006. *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara.