

El hablador de Vargas Llosa

Del realismo mágico a la postmodernidad

Otra costumbre de la tribu son los poetas.

Borges, en *El informe de Brodie*

Nosotros los indígenas hemos ocultado nuestra identidad, hemos guardado muchos secretos... uno sabe que tiene que ocultar esto hasta que garantice que va a seguir como una cultura indígena, que nadie nos puede quitar... pero hay ciertas cosas que puedo decir a grandes rasgos.

Rigoberta Menchú, en **E. Burgos**, *Me llamo Rigoberta Menchú*

En 1985 se reencontraron en Florencia un grupo de peruanos de puntos opuestos del país, aunque algunos de ellos no se dieron cuenta ni sabían siquiera que eran peruanos. Pero simpatizaron y empezaron a hablar al alimón. En realidad, simpatizó uno y, utilizando su gran poderío verbal, creó una multiplicidad de simulacros —de imitaciones, recreaciones, bifurcaciones y alter egos— entretejidos por los hilos de su «yo» escritural¹.

Si creemos a Vargas Llosa-narrador, protagonista de los capítulos en los que se relata la gestación de *El hablador*, el tema de los habladores machiguengas, de una de las tribus nómadas más primitivas de la Amazonia peruana, lo venía obsesionando por más de un cuarto de siglo. En 1956 había escuchado hablar sobre esta tribu, por primera vez, a un buen amigo suyo de los tiempos universitarios de San Marcos, estudiante de etnología, Saúl Zuratas. En 1958, durante su primera visita a la Amazonia, descubrió por casualidad la existencia de la institución de los habladores entre los machiguengas —una especie de narradores ambulantes, nómadas entre los nómadas, quienes cuentan mitos y leyendas, llevan mensajes y chismes, y los mezclan con anécdotas de sus viajes por la selva—, y guardó como un amuleto una canción suya en original y en traducción. En 1962, utilizó el tiempo de sus estudios doctorales en Madrid también para revisar los materiales acumulados sobre los machiguengas

¹ En la «Precesión de los simulacros», Jean Baudrillard ha bosquejado una filosofía del simulacro para la época postmoderna, aunque su concepción esté un poco viciada por la equívoca semiología saussureana y postestructuralista francesa; véase su *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairos, 1987), págs. 7-80.

por los misioneros dominicos. En ese tiempo concibió la idea de escribir un relato sobre los habladores: en él «haría el máximo esfuerzo para mostrar la intimidad machiguenga de la manera más auténtica... tratando de entenderlos y adivinarlos» (102-04)². En 1981 vio por primera vez a un machiguenga. Veintinueve años después de la primera discusión sobre los machiguengas, ya siendo un escritor de fama mundial y ampliamente reconocido por el impactante ciclo de novelas modernas (*La ciudad y los perros*, 1963; *La Casa Verde*, 1966; y *Conversación en La Catedral*, 1969), encuentra por casualidad, durante su estadía en Florencia, una exposición del fotógrafo Malfatti sobre esta tribu, que incluye una foto de un hablador en acción. Este reencuentro casual parece que, finalmente, suelta las trabas a su inspiración, y el novelista escribe de un tirón el texto de *El hablador* que el lector tiene delante.

La verdad es que Vargas Llosa *ha inventado* la institución de los habladores, aunque no el hecho de que, como en cualquier comunidad, también entre los machiguengas habrá algunas personas, más que otras, «misteriosamente tocada(s) por la varita... de la sabiduría y el arte de contar» (159). La invención se traiciona, sin duda intencionadamente, cuando se identifica al «hablador» con Tasurinchi (117, 204). En la mitología machiguenga, Tasurinchi es más bien un «soplador»: es el dios supremo, todopoderoso, creador del mundo y de las cosas buenas mediante su mágico soplo, casi tal como lo hace, en otras latitudes, el Tasurinchi-jehová (207).

Al lector de la metaficción del escritor peruano, o sea, de sus ensayos de crítica literaria y de legitimación política (*García Márquez: Historia de un deicidio*, 1971; *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, 1975; *Contra viento y marea*, 1983, entre otros), no se le puede escapar que el supuesto hablador de la selva amazónica, ascendido a dios, se asemeja llamativamente a los conceptos del autor acerca de lo que es un novelista. Tal como Tasurinchi crea el mundo —«real» para los machiguengas, pero «mítico» y «mágico» desde la perspectiva moderna—, también el novelista-dios crea, por el don de la palabra, complejos mundos ficticios.

Según continúa la mitología escritural de Vargas Llosa, estos mundos deben ser totalizadores y autónomos, al mismo tiempo. O sea, deben abarcar «toda la realidad» y ninguna en particular. Con el concepto de autonomía artística, el escritor peruano pretende desligar su arte de los imperativos políticos y pedagógicos cotidianos, pero no quiere —ni podría— salvarlo de la inscripción en los distintos contextos ideológicos contemporáneos³. Pero el texto propone una identificación aún más personal entre los quehaceres del apócrifo hablador-creador de los mundos míticos y el fabricante «real» de los simulacros verbales, el escritor Vargas Llosa: hacia el final del libro, el título de los polémicos ensayos de éste, *Contra viento y marea*, caracteriza también la misión cumplida por el hablador de los machiguengas frente a las embestidas de la «civilización» y la modernidad (234).

Sin embargo, el mencionado concepto de escritor ha sufrido, en esta reencarnación, un importante desplazamiento ideológico. Parece que en *El hablador*, el autor de *La Casa Verde* se ha dejado llevar por cierto sentimentalismo e idealización latentes en

² Citamos según Mario Vargas Llosa, *El hablador* (Seix Barral: Barcelona, 1987), tercera reimpresión mexicana de 1988.

³ Para unos, aquello será casi un crimen y esto será poco; para otros, aquello es una necesidad y esto incluso resulta excesivo. Hoy parece que, a lo mejor, no tienen razón ni los unos ni los otros. La postmodernidad está poniendo en tela de juicio la bifurcación hegeliana y kantiana, y también la supuesta necesidad de elección sólo entre estas dos tradiciones.

el tópico, y ha recurrido a ciertos mitos románticos de la selva y del indio, matizándolos con la actual utopía ecológica. La redefinición del oficio de escritor a través de la apócrifa institución de los habladores está impregnada de estos conceptos y actitudes románticos. Los habladores son «la savia circulante» de la comunidad (91, 158). «Son una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión... Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo» (92). Ser hablador significa «haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura..., su historia y su mitología..., sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales» (234).

En esta nueva imagen, el escritor, quien antes exorcizaba los demonios de su propio infierno subconsciente, cimenta los lazos solidarios y comunicativos de un pueblo y se convierte en portavoz del «inconsciente colectivo». Del concepto freudiano de escritor, Vargas Llosa «avanzó» a un concepto romántico-junguiano. Sólo la tentación de escribir mantiene su condición de «maldita» (37).

En cuanto al amuleto de la canción machiguenga, adquirido supuestamente en 1958 durante su primer viaje a la selva, también se trata de un invento del escritor. La verdad es que tanto el original de la «canción de la tristeza» como su tentativa traducción están copiados literalmente, incluso con un posible error tipográfico en el original, de un libro de difusión popular sobre los machiguengas, publicado en 1977 por uno de los misioneros dominicos, etnólogo en sus ratos de ocio, el padre Joaquín Barriales⁴.

Entre los materiales ilustrativos ofrecidos por este libro descuella también la foto de una linda muchacha machiguenga, tomada en 1975, quien luce los beneficios de la aculturación dominica y es retratada con un pajarito acurrucado en el hombro izquierdo⁵. El narrador se refiere probablemente a ella cuando *decide* que «ese bulto que hay en el hombro izquierdo del hablador de la foto sea un loro». Y, acto seguido, desarma cualquier objeción con un guiño que hace a las leyes de la verosimilitud: «¿No sería lo más natural del mundo que un hablador recorra los bosques con un loro de tótem, compañero o monaguillo?» (230). El «bulto» será un «loro», y punto.

Otra decisión «ontológica» del narrador es la identificación del supuesto hablador de la foto con Saúl Zuratas: «He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo» (*Ibid.*). Más adelante tendremos que volver sobre las implicaciones de esta postura narrativa que resuelve el nudo gordiano de las dificultades del saber *cómo* es la realidad postulando *cómo es*.

El nombre del fotógrafo que, sin querer, inició la escritura final de *El hablador* no deja de ser interesante: Malfatti, un juego de palabras sobre «hechos mal hechos». No en vano el texto hará gala, a cada paso, de los dispositivos de legitimación, que «garantizan» la autenticidad factual y, acto seguido, subvertirá la percepción «realista» del relato mediante «hechos» obviamente inventados.

Por supuesto, Saúl Zuratas, alias Mascarita, es también una invención de Vargas Llosa, quien ha creado en él otra importante máscara crítica y sentimental de su

⁴ Matsigenka (*Madrid/Lima: Secretariado de Misiones Dominicanas, 1977*), pág. 71.

⁵ Matsigenka, págs. 75 y 92.

⁶ Véanse los ya clásicos análisis del relato y del mito hechos por Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (1928; Madrid: Fundamentos, 1972) y por Claude Lévi-Strauss, en su ensayo «La structure des mythes», *Anthropologie structurale* (París: Plon, 1958), pág. 252s., respectivamente.

⁷ Para una revisión histórica y replanteamiento conceptual de este término controversial, véase nuestro ensayo «Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelación cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana», *INTI N.º 31* (1990): 3-20.

⁸ El fenómeno de «metanarración» o «metaficción» ha producido una avalancha de literatura crítica, pero, hasta la fecha, sin lograr deslindar más claramente la múltiple paradigmática de este fenómeno proteico, tan frecuente en la literatura mundial desde *Las mil y una noches* hasta los experimentos narrativos actuales. Entre los mejores trabajos sobre este tema véanse Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1980), y Robert Spier, *Beyond the Metafictional Mode* (Kentucky: UP of Kentucky, 1984).

⁹ «Es de notar que solamente se presenta una versión resumida de cada cuento, por razones obvias de espacio. En realidad, los relatos varían de una región a otra y, en ciertos detalles, hasta de un narrador a otro», reconocen Betty Elkins de Snell (en la novela, Schnell) y Harold Davis en la introducción a su edición bilin-

múltiple ego. El tema del «judío errante», repetidamente transculturado y, no obstante, fiel a su raza y cultura originales, le permite involucrar en el debate sobre el mestizaje cultural latinoamericano uno de los centros originarios de la cultura occidental, aunque desplazándolo hacia un límite alucinante por la transformación en la óptica mágica y por la fusión «natural» con la conciencia mítica machiguenga.

Por su función en lo que parece ser el *mythos* subyacente a *El hablador*, Mascarita es el «mediador», el «doble agente», el que traspasa las fronteras y está aparentemente destinado a reunir los dos polos opuestos de la «ecuación» narrativa, para convertirla en un mito feliz⁹. Pero esta última conversión narrativa no ocurre; el cierre no cierra. Para seguir adelante, tenemos que volver atrás.

Desde el comienzo de la narración, se establece una polarización radical entre la opulenta Florencia, llena de hermosos tesoros del Renacimiento italiano y del superficial «mundanal ruido», donde el famoso novelista pasa un «merecido» descanso, y la despojada selva amazónica del sureste peruano, donde su alter ego anda contando historias, leyendas y anécdotas entre unos indios reconocidos por ser de los más resistentes a los «beneficios» de la transculturación.

A partir de esta oposición, que recuerda el diseño básico de algunas de las grandes «novelas americanas» de Alejo Carpentier, tales como *El reino de este mundo* (1949) o *Los pasos perdidos* (1953), se abre un amplio diálogo cultural entre Europa y América, entre la «civilización» y la «barbarie», y entre la modernidad y la pre-modernidad, diálogo que ya había caracterizado las obras del llamado «realismo mágico»⁷.

La narración en *El hablador* está escalonada sobre lo que podríamos definir como tres niveles: el presente narrativo (capítulos I y VIII) tiene lugar en Florencia, es posterior a la historia y constituye el marco de la narración; desde esa perspectiva temporal se da, en orden cronológico, el relato sobre las supuestas aproximaciones del autor al tema machiguenga a lo largo de un cuarto de siglo (capítulos II, IV, VI); y, finalmente, con los capítulos de esta historia, alterna, como en contrapunto y sin ninguna introducción por parte del narrador, el discurso de un hablador machiguenga (capítulos III, V, VII). Los primeros dos niveles constituyen el metarrelato⁸.

El discurso del hablador machiguenga, que se desarrolla en los capítulos impares del contrapunto es un impresionante *tour de force* narrativo. Este texto no fue escrito ni en una tarde, ni por medio de la simple copia de los relatos mitológicos que nos ha deparado la afición etnológica⁹. Es el producto de un amor, de una profunda inmersión en el mundo mitológico machiguenga y de una inspirada y magistral creación artística desde adentro y como para un público indígena auténtico, pero creación realizada en otro medio lingüístico y orientada hacia otra tradición cultural. El trabajo involucrado en todo esto, paradójicamente, llega a justificar hasta cierto punto la obvia invención del apócrifo cuarto de siglo de aproximaciones por parte del autor al mundo machiguenga, detallado en el metarrelato autobiográfico.

El propio narrador del metarrelato subraya «la dificultad que significaba inventar, en español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosí-