

milmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa» (151). Para forjar un simulacro verosímil del discurso indígena, Vargas Llosa ha utilizado algunos rasgos dialectales del español de la Amazonia. Entre estos rasgos descuellan los usos especiales del gerundio. Por ejemplo, con el significado de consecuencia o efecto: «el día que dejen de andar, se irán del todo. Trayéndose abajo al sol» (40); o funcionando como adjetivo: «el monte hirviendo de pájaros» (40); o como predicado: «Yo hablando, ustedes escuchando» (41), etc. La frecuencia del uso del gerundio como predicado en la secuencia narrativa es lo que más marca el discurso del hablador y lo que le proporciona, metonímicamente, un matiz de autenticidad, ya que este uso es característico del español que se habla en la selva peruana, tal vez por la influencia de la familia de las lenguas arawak: «"Madre", diciéndole» (110); «¿qué he de hacer?, diciendo» (184); «Temblando, temblando» (198); «Perdiendo el equilibrio, cojeando» (199); «Andando» (212).

El discurso mitológico del hablador es también marcadamente dialógico: se cuentan distintas versiones de los mitos (112), a veces mezclados con vivencias personales transmitidas por la óptica mitológica (113-19); se hace hincapié en que lo que se cuenta se ha contado a otros (48, 55); se buscan, se consultan o se cotejan cuidadosamente las opiniones de otros habladores o sabios (los *seripigaris*); se discute con el público (112, 200-01). En general, se subrayan los aspectos espontáneos, situados y no autoritativos del discurso¹⁰. El hablador trata al público de igual a igual y hace ostentación de su limitada autoridad, utilizando todo el tiempo «escapatorias» como: «eso es, al menos, lo que yo he sabido», «parece», «a veces», «tal vez», etc. Al aspecto dialógico del discurso pertenecen también la parodia y la polémica encubiertas, que marcan las rupturas de la ilusión de autenticidad¹¹.

El simulacro verbal creado por Vargas Llosa es en cierto sentido más verosímil y también nos impacta más que los balbuceantes, y tal vez inauténticos, «originales» monológicos, recogidos y adaptados de las versiones ofrecidas por uno o más «informatantes». Poco importa que vayamos notando cierta progresión de rupturas de la ilusión de autenticidad; se trata de intersticios de «desilusión» que el escritor peruano consiente en su admirable construcción de un «mundo mágico-religioso», para que nos demos cuenta de la simulación y mantengamos nuestra distancia desfamiliarizadora, *shklovskiana* o *brechtiana*. Porque, al fin y al cabo, el discurso «salta» al público machiguenga y se dirige al lector familiarizado con la cultura occidental contemporánea.

La mayor inverosimilitud de este simulacro casi perfecto es el judío peruano Saúl Zuratas, transformado en el hablador de la apócrifa institución machiguenga. En su mestizaje cultural al revés, Saúl lleva a cabo el periplo mitológico del que fue incapaz el narrador anónimo de *Los pasos perdidos*, quien sucumbe a los demonios de la modernidad y a su obsesión por el futuro. (Aunque Carpentier reconozca la coexistencia de distintas épocas históricas en América Latina, el concepto de tiempo histórico subyacente en *Los pasos perdidos* sigue siendo *lineal*, moderno).

güe de las narraciones orales en Kenkitsatagantsi matsigenka: Cuentos folklóricos de los machiguenga (Comunidades y Culturas Peruanas, N.º 5, Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 2da ed. rev. 1976), s.p. Aunque sus móviles varían, esta actitud se nota en las pocas ediciones de los textos machiguengas que hemos tenido a disposición. Las transcripciones más auténticas se dan a cuentagotas. Así, por ejemplo, Fr. F. Pascual Alegre pone un ejemplo de transcripción directa de una versión oral en el apéndice a Tashorintsi: Tradición oral matsigenka (Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979), págs. 69-76. No muchas tribus amazónicas han tenido mejor suerte; véase Aurelio Chumap Lucía y Manuel García-Rendueles, Dulk múun...: Universo mítico de los aguarruna (Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979).

¹⁰ Véase nuestro *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales (Madrid: Fundamentos, 1986), págs. 100-03.*

¹¹ *El dialogismo del discurso está estudiado en el ya clásico libro de Mijail Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski (1929; México: F.C.E., 1986).*

En su conversión en un hablador machiguenga, Mascarita no «vuelve atrás», hacia una vida más «primitiva» y «plena», ni busca un destino «tallado en una pieza». Utiliza su experiencia, su distancia y su sorprendente identificación con los indígenas para ayudar a defender una cultura problemática contra el asedio por otra cultura problemática y contradictoria.

Saúl se transcultura hasta el punto de convertirse él mismo en un portador de los secretos de los indígenas y para los indígenas —¡hermosa expresión de confianza en el mundo ficcional!—. Pero no se funde con ellos por completo: su alucinante transformación, en el capítulo VII, de la Historia, de los mitos y de las parábolas occidentales —desde el Nuevo Testamento, hasta la diáspora y Kafka— en el discurso mitológico machiguenga, interioriza al otro para ellos. Y, a su vez, da a estos indios vecinos del «fin del mundo» una sorprendente proyección universal. De esta manera, Saúl no es sólo un transmisor de la tradición, sino también un medio para su confrontación y su crítica. Todo esto, en el simulacro (de Vargas Llosa) dentro del simulacro (de la cultura machiguenga).

Otros rasgos más separan los capítulos mitológicos de *El hablador* del realismo mágico clásico (de Carpentier, Asturias o Arguedas). En el realismo mágico, la vida cotidiana de los indígenas está sublimada y existe sólo en función del mito tradicional o de la visión poética o alegórica. En el simulacro de Vargas Llosa, los mitos y leyendas nacen y renacen en contacto con situaciones concretas; alternan con chismes, vivencias personales y anécdotas; están parsimoniosamente salpicados de humor (por ejemplo, la descripción mitológica del resfrío y del estornudo, 52-54), y de invención paródica, carnavalesca y casi lúdica (la «traducción» de *La metamorfosis* y del *Nuevo Testamento* al machiguenga); y se transmiten por un dialogismo coloquial. Pero conspicuamente falta el erotismo¹².

Como resultado de estas estrategias narrativas y discursivas, el mito está cotidianizado y el discurso mitológico, coloquializado, aunque no han sido degradados ni vulgarizados. La limitada autoridad ostentada por el hablador a lo largo de su discurso no descarta la fe, que fue postulada por Carpentier como un *sine qua non* para la experiencia de la realidad maravillosa¹³, sino que la «humaniza».

Todos estos toques de desmitificación del discurso mitológico permiten al escritor peruano escapar a muchos de los límites arcaizantes, característicos del realismo mágico clásico¹⁴. La escasez de elementos lúdicos en el discurso mitológico —con excepción de las mencionadas «traducciones»— se compensa por el hecho de que, en realidad, este discurso es en conjunto un juego manifiestamente consciente, un simulacro.

El relato de las aproximaciones del autor al tema machiguenga a lo largo de un cuarto de siglo se da, en orden cronológico, en los capítulos pares del segundo nivel textual (II, IV, VI). En estos capítulos se combinan el debate ideológico con el hábil manejo de los hechos autobiográficos e históricos junto con la invención más palmaria.

El debate ideológico se centra en la confrontación de la modernidad y las alternativas premodernas. El viejo drama del enfrentamiento entre la «civilización» y la «bar-

¹² «Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad», pág. 10s.

¹³ «De lo real maravilloso americano», Tientos y diferencias (*La Habana: UNEAC, 1966*), pág. 97.

¹⁴ Véase nuestro artículo «Realismo mágico en la narrativa hispanoamericana actual: La perspectiva de fin del siglo», *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, ed. Luis T. González del Valle y Julio Baena (*Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992*), págs. 238-39.

barie» se vuelve a (re)presentar en sus nuevos avatares: en los años cincuenta prima «la utopía socialista», inspirada «en la ciencia de Marx y de Mariátegui» (76) y defendida con entusiasmo por el propio narrador Vargas Llosa de entonces, a la que su alter ego opone «la utopía arcaica y antihistórica» (77) del respeto a las culturas indígenas de la selva, según él las únicas con posibilidades de «salvación». Para los ochenta, ya se han replanteado radicalmente los términos del debate, y algunos de éstos hasta han intercambiado sus lugares. Han caducado las viejas utopías, se ha agravado el estado de la modernidad, y ha ascendido la flamante utopía ecologista.

En los años cincuenta, el ascenso de la modernidad parece todavía inevitable e imparable a pesar de su alto costo (23-24) y los dudosos resultados. Refiriéndose a los indígenas «semi aculturados de las calles de Lima», el narrador comenta sobre uno de ellos: «Era un niño con cara de viejo... ¿Un zombie? ¿Una caricatura? ¿Hubiera sido mejor para él permanecer en su aldea de los Andes... y no aprender nunca el español? Yo no lo sabía, yo dudo aún» (28-29). Mascarita observa que la «civilización» es llevada a la selva por unos «borrachines salvajes», a la que sigue la extinción de los indígenas (75). Entonces, la «salvación» ¿es posible sólo al precio de la absoluta separación del indio y de la preservación artificial de su «estado natural»? ¿La transculturación y el mestizaje son «negativos»? Los términos del debate son obviamente demasiado abstractos y difíciles de conciliar. En cambio, el capítulo VI se solaza, casi catárticamente, en las picardías de lo que el narrador llama «las servidumbres del subdesarrollo» (142).

La confrontación de las posiciones que se encarnan en el relato y en el metarrelato no se resuelve ni se sublima por medio de ninguna apariencia ni aparición dialéctica. El relativismo y el escepticismo ideológico de los ochenta no permiten dar un cierre al debate; sólo aseguran su continuación histórica bajo nuevos disfraces. El *mythos* narrativo de *El hablador* termina bifurcándose y, así, se resiste a ser englobado por algún mito unificador, por algún gran metarrelato de legitimación¹⁵. De ser una confrontación, las dos líneas se convierten en dos «mundos posibles», en dos destinos separados, alternativos y paralelos.

A diferencia de Carpentier en *Los pasos perdidos*, Vargas Llosa no se ha identificado por completo con el héroe de su novela; todo lo contrario, marca y mantiene su propia presencia a lo largo de la obra y, en el metarrelato, se crea un complejo simulacro autobiográfico.

El metarrelato se mueve hábilmente en el filo entre la ficción y la «realidad», entre «los recuerdos y fantasías» (88), entre la ostentación de lo real, que hasta permite la verificabilidad de lo narrado, y la sutil recreación ficcional o incluso la invención de lo que se nos ha hecho creer que es o que era esa supuesta realidad.

Repetidas veces nos topamos con esta toma de posición principal: en casos de duda o de una supuesta imposibilidad de conocer la realidad, el narrador *decide* crear, inventar *la realidad*. Entreteje «los recuerdos y fantasías de esta historia» (88). Semejante al Averroes de Borges, largos años fatiga las bibliotecas y los museos buscando

¹⁵ Véase la crítica postmoderna a éstos en Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (Madrid: Cátedra, 1986).

las pistas sobre los habladores machiguengas, y en vano trata de «entenderlos y adivinarlos» (104). Más tarde, siendo ya director del programa televisivo cultural «Torre de Babel», son los cantores ambulantes del sertón brasileño y los *seanchai* irlandeses (158-59) los que tienen que abrirle el camino a la comprensión. En el final (o en el comienzo), el narrador decide que el hablador de la fotografía apócrifa es Saúl Zuratas, y el bulto en su hombro izquierdo, un loro (230). Cuando reconoce que tiene que inventar al Mascarita que no había conocido (37), se trata, en realidad, de una invención dentro de la invención. Toda una espiral de invenciones radicales.

En un sugestivo trabajo, Brian McHale opone las estrategias narrativas «epistemológicas», centradas en los modos y los problemas del conocimiento de la realidad y de su transmisión, a las estrategias «ontológicas», que *inventan* los mundos y postulan la manera de existencia de esas realidades. Esta última dominante caracterizaría según este autor la narrativa postmoderna¹⁶.

Después de la magna summa narrativa de *Conversación en La Catedral*, Vargas Llosa se ha abierto, como en abanico, a intensas búsquedas de nuevas y diversas modalidades de la expresión, de la comunicación y de la participación social, que lo han llevado hacia géneros no narrativos (como el teatro), hacia actividades no literarias (como la televisión) o directamente hacia la política (como su campaña presidencial, que ha agudizado su larga confrontación con la variopinta y ahora desposeída izquierda latinoamericana).

Entre la variada producción literaria de esta fase postmoderna, *El hablador* nos parece que descuella, al lado de *La guerra del fin del mundo* (1981), como uno de sus proyectos artísticos más ambiciosos. El contrapunto ideológico y de las formas artísticas, inconcluso y abierto; la historia narrativa, bifurcada en dos simulacros que se escapan a un mito englobador; la inseparable amalgama y mutua subversión de la realidad y la invención; y la radical creación de los mundos ficcionales convierten *El hablador* en un rico texto polifónico postmoderno.

Emil Volek

¹⁶ Véase su «Change of dominant from modernist to postmodernist writing», en Douwe Fokkema y Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986), esp. págs. 58-60.