

***EL HABLADOR* DE MARIO VARGAS LLOSA: QUERER ESCRIBIR COMO HABLO**



José Andrés Rivas

Comparada con las novelas que Mario Vargas Llosa había publicado hasta entonces, *El Hablador* (Barcelona, Seix Barral, 1987) era en apariencia una obra secundaria. No tenía el desbordante juego de tensiones que soporta, y esconde, el orden cerrado de *La Ciudad y los Perros* (1963). Ni el endemoniado tejido de las historias y los tiempos de *La Casa Verde* (1966); ni el asombro que generaba su mundo goyesco. Tampoco nos producía el deslumbramiento de *Conversación en la Catedral* (1969), en el que el diálogo alcanzaba vida propia y se convertía en otro de los personajes fantasmales de la novela. Ni era tampoco esa saga fascinante de ecos bíblicos sobre la grandeza, el fanatismo y terror que resonaban en *La Guerra del Fin del Mundo* (1981).

El Hablador pertenece al otro grupo de las novelas de Vargas Llosa, en las que el diestro narrador peruano no funda su bien ganada fama internacional. Inclusive en algunas de sus novelas ya encontramos antecedentes de ciertos aspectos del texto citado. La presencia del mundo amazónico ya estaba en una de las líneas narrativas de *La Casa Verde*. La contemplación de su propia escritura aparece en *Historia de Mayta* (1984). El escamoteo de identidades y el testimonio de su vida y su época, en más de una de las novelas citadas.

Si desconociéramos al autor del libro diríamos que *El Hablador* es una novela bien elaborada, escrita por un narrador maduro en sus recursos expresivos y que nos propone una anécdota más o menos lineal, contada por dos narradores perfectamente definidos. No están aquí las innovaciones técnicas, ni el sutil entretejido de varias de sus obras anteriores. Dos novelas importantes de la literatura de Hispanoamérica, a las que podemos valorar no tanto como antecedente, sino por su parentesco, ya habían abordado dos aspectos esenciales de esta novela: *Los Pasos Perdidos* de Carpentier, como viaje a los orígenes del mundo americano, y *Hombres de Maíz* de Asturias, en el insólito ejercicio de meterse debajo de la piel de un indio americano para mirar desde adentro.

De la lectura de los párrafos anteriores podríamos deducir que *El Hablador* es sólo una narración circunstancial en la obra de Vargas Llosa. Una lectura más profunda y realizada desde otra perspectiva nos mostraría un perfil más singular: la historia de *El hablador*, cuya obsesión lo persiguiera durante casi un cuarto de siglo, es la más completa

metáfora de la autocontemplación de Vargas Llosa como novelista, y un profundo enjuiciamiento de su propia arte narrativa.

Una historia, dos historias

En la sexta parte de esta novela, el narrador confiesa que: "*Desde mis frustrados intentos a comienzos de los años sesenta de escribir una historia sobre los habladores machiguengas, el tema había seguido rondándome*" (p. 151). Y al final de su libro, el autor señala los dos lugares de redacción de su novela: Firenze en 1985 y Londres en 1987. Allí está, por boca del propio narrador ese lapso, antes citado, de alrededor de un cuarto de siglo. El de *El Hablador* es, como vemos, uno de esos argumentos a los que un autor tarde o temprano regresa. Es decir, de una obsesión sino permanente, al menos perdurable. De ejemplos de este tipo está llena la literatura. Uno de ellos, indudablemente significativo para el autor peruano, sería el de su amado Flaubert. Pero para tratar de entender esta obsesión tal vez debamos recordar la historia, las historias, que conforman *El Hablador*.

En la novela hay dos narradores: uno de ellos se identificaría con el propio novelista y el otro sería un "hablador", un narrador ambulante de la tribu machiguenga. La intervención de ambos narradores es clara y ordenada: a cada uno de ellos le corresponde un capítulo o parte del relato. Los relatos se alternan. El narrador "civilizado" abre y cierra el libro. El narra las partes I, II, IV, VI y VII; el machiguenga, las tres restantes. Los relatos del "hablador" quedan entonces enmarcados, no sólo por estar en medio de los textos del "civilizado", sino por el usual juego de "cajas chinas" de la narrativa de Vargas Llosa: el narrador blanco cuenta su historia, pero en función del "hablador" machiguenga; el indígena, en cambio, cuenta la historia de los mitos, costumbres y creencias de él mismo y de su propia gente, ignorante de la presencia del otro narrador. El "civilizado" engloba al machiguenga; éste, sólo a su propio mundo. Un breve resumen del argumento figura en el párrafo siguiente.

Durante su estancia en Firenze, el narrador peruano descubre una exposición de foros sobre la tribu amazónica machiguenga. Una de ellas reproduce, aunque de manera confusa, la figura de un "hablador" rodeado de gente de su tribu que lo escucha con extraordinaria atención. Luego el mismo narrador evoca su amistad con Saúl Zuratas, un discípulo universitario a quien apodaban "Mascarita" por una mancha oscura que le cubría la mitad de la cara y por su cabello endiablado y pelirrojo, que recordaba un escobillón. "Mascarita", quien era famoso por su fealdad, era hijo de un judío y una criolla. Lentamente Saúl se va interesando por la cultura aborígena y comienza a distanciarse del narrador. Éste no lo ve más y después se entera de que se había ido a Israel con su padre, por quien sentía una gran veneración. La narración se bifurca tres veces hacia el mundo de los aborígenes y el "hablador" nos cuenta sobre las luchas entre Tasurinchi, "creador de todo lo existente" (p. 81) y las pequeñas divinidades y genios malignos. El discurso del "hablador" está poblado de metamorfosis, leyendas, posesiones, ceremonias mágicas, etc., sobre el trasfondo de una selva maravillosa todavía incontaminada por la llegada del hombre blanco. El narrador "civilizado", por su parte, evoca luego un viaje al territorio machiguenga gracias a que en ese momento tenía a su cargo un programa de televisión. Allí conoce al matrimonio Schneil, que hace años vive en la región. Ellos le brindan datos sobre aquellos aborígenes, su estadio cultural muy primitivo y el permanente traslado de un lado a otro, pero ninguno lo conmueve tanto como la descripción que hacen de un "hablador" muy molesto por la presencia de los hombres blancos y a quien el narrador peruano

fácilmente identifica con Saúl Zuratas. La novela se cierra una ardiente noche de Firenze, en la que el narrador confiesa que "seguiré oyendo, cercano, sin pausas, inmemorial, a ese hablador machiguenga" (p. 235).

Los dos discursos

A diferencia de sus primeros textos, en *El Hablador* Vargas Llosa no juega con un lenguaje confuso. En esta novela las dos historias están perfectamente separadas. El hilo conductor de ambas narraciones es claro y preciso, y no emplea enunciaciones caóticas, discursos indirectos ni el fluir de la conciencia. Podríamos atribuir esta característica a la madurez del novelista a la que hicimos mención. Creo, sin embargo, que el motivo es de otra índole: se trataría del deseo del escritor de mostrarnos con claridad la existencia de los discursos perfectamente distinguibles y separables. Y, al mismo tiempo, de mostrarnos la existencia de dos mundos que también presentan esas profundas diferencias.

El discurso del narrador "civilizado" se acerca bastante a la crónica. Los hechos que allí figuran, tienen como marco una autobiografía en apariencia real o, al menos, creíble. Estos hechos transcurren en fechas precisas y sobre un marco histórico determinado. El narrador evoca las dictaduras de Odría y de Velasco Alvarado y la restauración del régimen democrático en Perú. Cuenta experiencias personales y la evolución de sus creencias: sus lecturas, la seducción y abandono del marxismo, su cambio posterior. Si quisiéramos caracterizar este lenguaje diríamos que es fundamentalmente analítico y denotativo; su perspectiva es la de la experiencia personal; el marco espacio temporal es preciso y concreto; y su intención fluctúa entre la autobiografía y el testimonio. La denominación de crónica testimonial no sería del todo inexacta en un intento de definirlo. En esta aproximación a este discurso es necesario destacar la mirada que el narrador posa sobre su propio ejercicio narrativo y sobre el proceso de escritura de su novela.

Por su parte, el discurso del "hablador" machiguenga es de carácter mítico. Los hechos que nos cuenta pertenecen a la comunidad y al mundo de creencias de esa comunidad. El lenguaje se acerca a la leyenda y la magia; las acciones no tienen una lógica de causa y efecto, ni responden a la ley de la física. Todo nace de los caprichos de Tasurinchi o de los genios malvados, encabezados por Kientibakori. Su carácter es sintético e ingenuo. No existe marco espaciotemporal preciso sino que todo sucedió alguna vez en alguna parte. Sin embargo, y este aspecto es singular para la inteligencia de la novela, el relato del "hablador" sufre una lenta transición desde el mundo de la comunidad a la experiencia personal; y del tiempo sin tiempo del mito a la invasión de la historia.

La particular estructura de la novela dividida en capítulos alternados agrega otro aspecto necesariamente destacable: el "hablador" cuenta su versión mítico-simbólica y el narrador peruano la interpreta analíticamente y la ubica en la historia. Los dos narradores dicen lo mismo, sólo que de diferente modo. Pero el discurso del peruano es anterior y posterior al del "hablador" y tiene una finalidad desmitificadora. La razón, en el texto de Vargas Llosa, encierra al mito. O al menos lo intenta.

La cultura y los géneros

La coexistencia de estos dos discursos complica la caracterización del género de esta novela. Si nos guiáramos por la trama ingeniosa con que el autor nos esconde la personalidad del "hablador" hasta las últimas páginas podríamos definirla livianamente

como una novela de intriga o suspenso. Pero la intención del autor no es de este tipo y el escamoteo de la identidad del narrador machiguenga no es motivo de intriga para el lector a lo largo del texto.

Otro camino para definir el género sería el de detenernos en ambos discursos y optar por uno o por otro según nuestro propio interés. Si destacamos al personaje del narrador peruano, el libro sería una crónica novelada con pasajes míticos enmarcados. Esta sería nuestra perspectiva como lectores "civilizados". Si miramos desde el discurso machiguenga, sería una novela mítica acompañada de fragmentos explicativos. Una definición híbrida sería la más cómoda de todas: se trataría de una novela o crónica antropológica con discursos alternados.

Como en tantos intentos por caracterizar la creación literaria, también éste es insuficiente o al menos incómodo. En esta novela, como nos enseña el "hablador", la interpretación racional, de causa y efecto, es inapropiada. Es el error que proviene de nuestro conocimiento analítico e interpretativo. El género del texto no está en la suma de sus partes sino en la fusión de ambas. En los secretos e íntimos caminos que las comunican. El género nace del fluir entre ambos territorios; de su coexistencia y su inaprehensibilidad.

La estructura profunda de la novela no es la suma de ambas partes y el englobamiento por lo racional. Esa es sólo la apariencia exterior. La estructura profunda surge de la desaparición de las fronteras; del traslado de uno a otro territorio: el del permanente proceso del viaje. No es en vano que uno de los aspectos que el "hablador" y los esposos Schneil destacan sea este último: el del permanente desplazamiento al que se ve obligada la tribu de los machiguengas.

El tema del viaje reaparece constantemente en estas páginas. El discurso del "hablador" comienza con esta frase: "*Después, los hombres de la tierra echaron a andar...*" (p. 38). El propio Tasurinchi dice que deben seguir andando porque es malo quedarse en el mismo lugar; que quedarse es corromperse (p. 44). El narrador peruano inicia su relato hablando de su viaje a Firenze, pero este viaje lo lleva paradójicamente de inmediato a la selva amazónica. Ningún viaje es tan importante, sin embargo, como el que haría Saúl Zuratas hacia el fondo del alma del machiguenga.

Este proceso de traslado de uno a otro género, de los personajes desde uno a otro lugar, del viaje a Firenze para encontrarse con el Perú, de Saúl, el "Mascarita", hacia su nueva identidad, nos descubre ese anulamiento de las fronteras al que hicimos referencia. Y nos plantea las relaciones entre los dos mundos aparentemente antitéticos con que nos confunden los dos discursos. En *El Hablador* los dos narradores nos cuentan de dos modos tan diferentes, que al final creemos que estamos ante dos realidades también diferentes. Esta escisión es característica del discurso racionalista que prima en el texto. Pero debajo de las palabras subyace un mundo de fronteras que se deshacen y de personajes que se trasladan de una región a otra región. No es en vano que los dos discursos estén narrados desde dos regiones tan distintas: la exquisita Firenze, centro del mundo racional, individualista y erudito del Renacimiento; y un pedazo de la selva amazónica, perdido para la civilización y el tiempo, en donde los dioses, los animales y los hombres se transforman unos en otros y donde se comunican los vivos con los muertos.

Pero cada vez que coexisten lo real y lo irreal no quedan dos mundos separados y diferentes, sino que el primero se contamina con el segundo y surge una nueva realidad que conmueve nuestra perspectiva racional. Esto lo saben y lo utilizan los escritores de textos fantásticos. Algo similar ocurre en este texto. La novela está contada desde la perspectiva del "civilizado", que el lector comparte; pero los dos mundos se contaminan y es el

"civilizado", y no el machiguenga, el que se quiebra. La Firenze renacentista y la selva prehistórica se entrecruzan y ésta tiñe de primitivismo a aquélla. La novela puede ser entendida así como un entrecruzamiento y combate entre dos culturas en donde la sometida y dormida despierta y pesa increíblemente.

En este caso, y contempladas las perspectivas y ubicación de los narradores, *El Hablador* puede ser una metáfora de América. La novela está escrita por un narrador "civilizado". Es la perspectiva del hombre culto que contempla desde Europa la nueva tierra. Es el asombro del conquistador. El del blanco que mira al aborigen (y éste a su propia tierra). El tema no es aquel, sino éste. El tema es el mundo del mito contemplado desde la razón. Y de la separación de las fronteras. El tema es la América primitiva que aún permanece y de la que el narrador no podrá evadirse aunque se aleje hacia la exquisita Firenze.

Desde esta perspectiva la escisión de los discursos es sólo aparente. Cada uno de ellos estaba representado por el narrador peruano y un "hablador" machiguenga. Pero en esta fusión interior que señalamos, el personaje clave no es ni el personaje que representa a Vargas Llosa, ni un ignoto aborigen, sino Saúl Zuratas el "Mascarita". Si hacia el final de la novela "descubrimos" que él es "hablador", no nos deslumbra tanto la estrategia del escamoteo del autor sino la condición de este secreto personaje. "Mascarita" posee la doble naturaleza americana: hijo de un judío y una criolla. La temprana muerte de ésta lo conduce a la cultura de su padre. Pero con la muerte de éste "Mascarita" ve renacer su entraña americana. Lentamente se va alejando de los amores de formación intelectual y va descubriendo la cultura de los machiguengas. De sus lecturas occidentales sólo queda el recuerdo de Gregorio Samsa, su hermano en monstruosidad y marginalidad. "Mascarita" tiene la doble condición de la América primitiva: la naturaleza desbordante y anticonvencional del monstruo, y la postergación, la separación, el olvido. Su lugar en la novela no lo ocupa, sin embargo, por estos caracteres, sino por el del viaje interior que realiza desde la cultura limeña hacia el mundo amazónico. Como se destaca permanentemente en el mundo de los machiguengas, la metamorfosis, como la de Gregorio Samsa, es la condición esencial de los seres (animales, hombres, demonios) que habitan aquella lejana región. "Mascarita" es también judío converso, pero convertido desde la cultura "oficial" hacia las raíces incontaminadas de América. Por su angustia como "hablador" se centra en el avance de los "padres blancos" que invaden con la historia las tierras de la leyenda.

En el personaje que representa a Vargas Llosa, este desconocimiento y esta incertidumbre por el destino y la personalidad de Saúl Zuratas lo confunde en su apreciación y nos confunde a nosotros. Nos reitera que el apodo que éste tenía era debido a su gran fealdad; sin embargo el "Mascarita" de su apodo no era tanto por esa monstruosidad, sino por la propia condición de máscara que tenía el personaje. Por la forma como nos esconde y nos deforma su verdadera personalidad.

Desde esta perspectiva tal vez podamos rever las imágenes de los narradores y entendemos que el "civilizado" y el "hablador" no son figuras opuestas del texto, sino las dos caras de una misma moneda. La luz y la sombra de una misma realidad a la que contemplamos con nuestro "civilizado" escepticismo. Que Saúl Zuratas es la cara oculta de Vargas Llosa. Y que la alternancia tajante entre ambos discursos es sólo una apariencia. Apenas una simple máscara. Una "mascarita".

Los caminos de la fusión

¿Por qué caminos se salva este abismo insondable entre los dos discursos, entre estos dos modos opuestos de abrirse al universo? Aquí es donde aparece el otro aspecto que queremos recobrar en nuestro trabajo: el de la condición trascendente de la palabra.

Si el padre de Saúl era lector e interprete de la Biblia es lógico suponer que Saúl conocía desde su infancia la condición sagrada de aquel libro. Una mirada sobre estas cosmogonías le habrá informado de la presencia de otros textos de este tipo. La sacralización de la palabra escrita es una constante que los hombres observan a lo largo de su historia. Y que en gran parte condiciona su destino. Sin embargo la historia de los hombres no ha sido sacudida tanto por los escritores, como por los oradores. Valga citar los nombres de Jesucristo, Buda, Sócrates, etc., por no agregar los conductores de pueblos, predicadores, o demagogos. Tal vez sea esa condición de que "*el Verbo se hizo carne*" lo que explique esta seducción por la voz de los oradores. En los escritores la palabra está allí, recostada sobre el papel, dormida sin su lector; elocuente, pero muda. En los oradores, en cambio, la palabra se hace carne, se encarna, y al encarnarse forma parte del propio orador y del propio oyente. Una certeza de este tipo habrá sido causa, en gran parte, de la revolución lingüística de la literatura de nuestro tiempo.

Esta certeza no puede ser ajena obviamente a un novelista de raza como es Vargas Llosa. Su propia, y exitosa, experiencia como orador de claustros académicos y de multitudes limeñas, así lo confirma. Él conoce el poder de la palabra, pero también conoce el otro poder: el de la voz. En esta historia, que tanto lo obsesionaba, no es el narrador "civilizado" sino el "hablador" machiguenga el que atrae la atención casi religiosa y el interés permanente. Su pueblo lo escucha "imantado" (p. 10) durante horas, ignorante del paso del día y la noche. Su voz no es sólo deliciosa para el oyente, sino también imprescindible. Él es "la memoria de la comunidad" (p. 91) que le atrae el pasado y el presente (sin importarle nuestra absurda fragmentación de los tiempos). La realidad y el mito se hacen carne a través de su voz. Es el juglar y el vate. El que tiene el don de profetizar.

Esta última condición se enlaza con la confusa teología de "Mascarita" que funde y confunde a Jesucristo con Tasurinchí y los convierte en la imagen más acabada del "hablador". El origen religioso de la palabra, y del que la emite, es una experiencia que los hombres de la razón no comprenden. Por eso son los anónimos oyentes, los "escuchadores", quienes descubren ese carácter y le asignan esa condición. La causa de esta extraña condición proviene de regiones oscuras y desconocidas. Y la elección del "hablador" trasciende nuestros propios modos de comprensión. Pero es lícito suponer que el destino del elegido no puede explicarse por la destreza con que enlaza sus palabras, sino por los caminos con que su Verbo se hace carne y se anida en el milagro de su voz.

Una metáfora autobiográfica

A cierta altura de su novela el narrador confiesa a los esposos Schneil la presencia de su obsesión: "*la existencia de esos habladores, saber lo que hacían y la función que ello tenía en la vida de su pueblo, había sido en esos veintitrés años un gran estímulo para mi propio trabajo, una fuente de inspiración y un ejemplo que me hubiera gustado imitar*" (p. 168). Quien pronuncia esas palabras en ese momento no es sólo un avezado novelista, sino el conductor de un programa de televisión que ha llegado hasta la selva amazónica. No el

hombre que escribe, sino un "hablador" de nuestro tiempo a través de uno de los vehículos más endemoniados que hemos creado para la comunicación. No sería extraño, por esta condición, que el *speaker* Vargas Llosa haya tenido nostalgia de aquellos lugares y aquellos tiempos en que el hombre "imantaba" con la presencia inmediata y el sonido directo de su voz. Su viaje al corazón de la selva amazónica no es sólo el ejercicio de un buscador de notas para la televisión, sino el descenso hacia el corazón de una América de pureza primitiva e incontaminada belleza. De allí provendría su anhelo de poseer aquella experiencia que los machiguengas analfabetos aún tenían, ajenos a la invasión de los blancos y del tiempo histórico, convocados por la palabra elemental del "hablador": "... contar historias puede ser algo más que una mera diversión ... Algo primordial de lo que depende la vida de un pueblo" (p. 92) señala el seducido novelista. Y más adelante, al referirse a la condición de los "habladores" agrega que no eran "*brujos, ni sacerdotes*" sino unos "*simples contadores de cuentos*" (p. 170). Tal vez esta doble condición, la de ser custodios de la continuidad de la vida y la de usar la palabra no para engañar ni convencer sino encantar, haya sido el motivo de esa fascinación del experimentado novelista. En esa doble naturaleza de la palabra de los elementales "habladores", él tal vez reconoció el ideal inalcanzable, el modelo de un arte narrativa que su condición de un hombre de un tiempo sin encanto ni magia le impedía realizar. Y en una tribu perdida de la selva amazónica se reencontraría con el sabor original de la magia del relato. Con una metáfora nostálgica de una autobiografía imposible.

En diversas partes de su novela evoca el autor sus intenciones y deseos de escribir sobre aquel "hablador". En esta acción el propio narrador contempla el proceso de su escritura y sale de su relato para recordarnos que no estamos ante la realidad sino ante su re-presentación. El motivo de esta intromisión podría explicarse por ese costado analítico-testimonial, que tenía el discurso del cronista. Creo sin embargo que el intento, o la menos, el resultado, de esta intromisión es el de recordarnos el carácter ficcional de estas páginas. El de mostrarnos la irrealidad de esa segunda realidad que era el texto. En otros fragmento (pp. 37 y 230) recuerda cómo debió inventar al personaje de su "hablador", cómo quiso "descubrir" en la fotografía (que es también otra imagen secundaria) la figura de un Saúl Zuratas que tal vez no existió.

Por eso se explica que haya elegido el discurso del cronista para contarnos desde afuera lo que pasaba; pero que haya utilizado el discurso del machiguenga para tratar de conocerlo desde adentro. Es en ese lenguaje mítico que él utiliza, donde se descubren las angustias y limitaciones del narrador. Este quiere recrear con la palabra escrita el sonido inicial de la voz. Ejercicio imposible por cierto y ajeno al narrador moderno. La deformación de nuestra cultura ya ha deshecho el paraíso original y el hombre sólo puede imitar, pero no crear. Si el oyente machiguenga, como los niños, se deleitaba con la reiteración de las historias, el lector moderno ávido de falsas imágenes ha perdido el privilegio de la inocencia primera de la voz. Y la mitificación que él pone en boca del machiguenga se convierte necesariamente en una mistificación.

Perdido en su condición de hombre de nuestro tiempo, el narrador evocas con nostalgia aquel tiempo en que la palabra daba nombre a las cosas y podía crear el universo. Es la angustia del hombre civilizado, condenado a separar y entender, e incapaz de la inocencia del "hablador". Para hacerlo le haría falta esa monstruosidad y esa marginalidad que caracterizaban al "Mascarita" y que es, en última instancia, una metáfora de la condición del artista y del escritor. Este libro es testimonio de esa angustia que tiene la forma de una larga obsesión. Para librarse de ella, Vargas Llosa escribió su libro como un

exorcismo destinado a espantar los antiguos "demonios" que él siempre evoca y que no cesan de asediarlo. En este ejercicio estaba aquella ardiente noche de Firenze en la que concluyó su novela y salió a evadirse por sus calles de aquella antigua obsesión. Pero las viejas calles de aquella ciudad renacentista quedaban muy lejos de sus fantasmas y en su alma seguía latente su imagen de aquel "hablador". Un recuerdo imborrable que le llegaba como una batalla que libraban, desde el fondo incontaminado de las selvas del Amazonas, un melancólico Tarusinchi contra los invencibles "demonios".