

DEL SILENCIO A LA PALABRA, DE LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO A EL HABLADOR: LA NOVELA ENTRE HISTORIA Y MITO*

Son notorios el interés y la simpatía que demuestra Vargas Llosa por los “underdogs” a lo largo de su narrativa. Son también conocidos la colosal investigación (libresca e inmediata) que supone la elaboración de cada una de sus obras, así como su extraordinaria maestría narrativa. Por eso, la ausencia de una expresión directa en personajes centrales de dos de sus obras—en las que podía haber recreado no sólo una “visión” sino una voz “de los vencidos”—ha sido el objeto de conjeturas entre los críticos, y provocó en uno de los casos una confesión de impotencia de parte del autor:

Me había propuesto contar en *La casa verde*, con la máxima fidelidad, la historia de Jum, de la cooperativa aguaruna, del escarmiento que infligieron a Urakusa. En el plan inicial y en el primer borrador de la novela, Jum aparecía como uno de los personajes centrales, tal vez el principal. Fui incapaz de poner en práctica este propósito (...) destruyendo incontables cuartillas, intenté contar desde su punto de vista el trágico episodio de su vida que conocí. Cada vez me ocurrió lo mismo: esas páginas siempre resultaban artificiales, falsas, torpemente folklóricas (...) Por fin, me resigné a la evidencia: no tenía capacidad suficiente para presentar el mundo, las abyectas injusticias, los otros hombres, con los ojos y la conciencia de este hombre cuyo idioma, costumbres y creencias ignoraba. Me resigné a reducir la importancia de Jum en la novela, y fracturé su historia en varios episodios cortos que serían narrados, no desde su punto de vista, sino desde la perspectiva de intermediarios y testigos a quienes podía concebir mejor. (*Historia secreta de una novela*, 65)

El otro caso es el del Consejero—Antonio Vicente Maciel, líder mesiánico de la rebelión de Canudos, en el sertão bahiano—retratado en la novela histórica *La guerra del fin del mundo*. Dado el propósito del autor, confesado a José Miguel Oviedo (1981:309), de revelar “la otra cara de la historia”, o sea de narrar la rebelión también desde el punto de vista de los discípulos del Consejero, no ha dejado de sorprender la elección del discurso narrativizado en vez del estilo directo,¹ a la hora de evocar las declaraciones del que fue el alma de una guerra que

* Este análisis—del que diferentes etapas fueron presentadas en los congresos de l'Association Canadienne Française pour l'Avancement des Sciences (Université du Québec à Montréal, mayo 89) y de la Asociación Internacional de Hispanistas (Universidad de Barcelona, agosto 89)—ha sido realizado en el contexto del grupo de investigación Marginalisation et Marginalité dans la Production Discursive (Université de Montréal) beneficiario de subvenciones de los organismos CRSH y FCAR, respectivamente federal (Canadá) y provincial (Quebec).

¹ Escribe Sara Castro Klarén (1986: 381): “The absence of the Conselheiro's discourse is to me the most striking feature of *La guerra*.”

terminó con la matanza despiadada de los 25 a 30.000 sertanejos que habían sido atraídos por sus predicaciones, por la magia de su verbo. Una de las explicaciones de este silencio podría encontrarse, como lo sugiere Sara Castro Klarén (1986), en el carácter de la Modernidad latinoamericana de la que es participante nuestro novelista: en reacción contra un pasado colonial dominado por la Iglesia, la Modernidad en América Latina tendió a situar a su pensador en un universo secular, por lo tanto le ha sido difícil

[to] fashion a course (parallel, divergent, concurrent etc.) for any kind of religious discourse as a valid "rational" discourse

y asimismo,

people emerging from the cultural tradition of the Conselheiro will continue to be cast as mad actors in the course of a rational history [caso en la novela de da Cunha, *Os sertões*] or, at best, as silent, mysterious creatures in the midst of an incomprehensible storm of action in the world. (387)²

Con respecto a las obras mencionadas, *El hablador* señala pues una etapa radicalmente nueva en un camino recorrido antes por José María Arguedas. El "otro" que se expresa aquí no es el indio andino, sino el olvidado selvático, el hablador machiguenga, memoria de un pueblo amazónico que conoció días mejores en el Antisuyo prehispánico. En la novela, su discurso es el objeto de una re-creación y de una valoración sobre las que nos parece importante interrogarse.

Si consideramos otras obras de Vargas Llosa, los parecidos estructurales con *La tía Julia y el escribidor* saltan a la vista: encontramos el mismo esquema de alternancia de capítulos que corren a cargo de un narrador comedido, "familiar", y de capítulos que emanan de una voz a la que (y con la que) resulta difícil identificar(se). Observamos también una organización de la diégesis en torno a la encuesta de un narrador-escritor, similar a la de *Historia de Mayta*. Sin embargo, es, nos parece, con *La casa verde* y *La guerra del fin del mundo*, con las que mantiene *El hablador* la filiación más directa, al volver ésta a desarrollar un tema clave de las obras anteriores: "la diferencia de niveles históricos que es América Latina (...) Y que se enfrentan y se desgarran simplemente por mutuo desconocimiento".³

El hablador parece prestarse a dos tipos de lectura. En efecto, se presenta superficialmente la obra como crónica de un descubrimiento, como relato de una encuesta que desemboca en la revelación de un secreto, en una sorpresa final. Esta encuesta es realizada por un narrador que, aunque no se nombre, lleva la

² No deja de señalar Castro Klarén dos excepciones a la tesis que expone, José María Arguedas y João Guimarães Rosa, así como la importante tentativa "to occupy the empty space between the polarized Reason/Absurd dyadic sign of Modernity" (387), que representa la Teología de la Liberación.

³ Vargas Llosa citado por José Miguel Oviedo (1981: 310).

identificación con la persona del novelista hasta el extremo de exponer las distintas fases (anteriores) del relato (presente) sobre los habladores. Es exactamente como si la novela llevara incorporada su *Historia secreta*, con inversión de proporciones con respecto a *La casa verde*.

Tanto en la evocación del presente florentino de la narración, como en el pasado peruano de la historia, abundan esos detalles—connotadores de mimesis—que anclan, casi obsesivamente, la materia contada en la realidad:

Conocí a Don Salomón no mucho después que a Saúl, un domingo. Este me había invitado a almorzar. La casa estaba en Breña, a la espalda del Colegio La Salle, en una transversal alicaída de la avenida Arica. (12)

O,

No le dí mucha importancia a lo que oí decir aquella tarde a Matos Mar, entre los polvorientos estantes llenos de libros y estatuillas de Quijotes y Sancho Panzas, de la casa mirafloresina de Porras Barrenechea, en la calle Colina. (35)

Insiste sobre el marco referencial de la historia, en lo tocante también a los machiguengas: reitera la mención de la ubicación geográfica del pueblo (selvas del Cusco y de Madre de Dios, Alto Urubamba, etc.); evoca desde distintas perspectivas la evolución de esa tribu amazónica, en un estado de la cuestión que tiene mucho de ejercicio (convención) académico de legitimación de un discurso, y al mismo tiempo parece responder a la concepción clásica de la “literatura” como *tesoro de conocimientos para el hombre de bien*.

De la crónica, conserva la novela la disposición lineal de las diferentes etapas de la encuesta, relacionándolas con sucesivas expediciones del narrador (1958, 1981). Este respeto de la cronología lo hace convivir con la estructura “cajón de sastre”, también característica de las crónicas de exploraciones:⁴ a la bibliografía y mención de los archivos,⁵ habría que añadir la transcripción de cartas,⁶ de documentos autóctonos⁷ y palabras de agradecimiento, típicas de muchos diarios

⁴ Véase Poupene Hart, 1987: 72-73.

⁵ Cita el nombre de varios antropólogos (France-Marie Casevitz-Renard, Johnson Allen, Gerhard Baer, Camino Díez Canseco, Víctor J. Guevara) y misioneros (el Padre Joaquín Barriales, 151, Fray Vicente de Cenitagoya, 100); menciona su paso por la Biblioteca Nacional de Madrid, “en la Castellana” (100), y por el convento de los dominicos, “en la calle Claudio Coello” (102).

⁶ “Compadre:

A ver si ese hueso mágico te calma los ímpetus
y dejás de ir puñeteando a los pobres borrachitos.

(...)

Chau,

Saúl.” (17)

⁷ “Opampogyakyena shinoshinonkarintsi

Me está mirando la tristeza

opampogyakyena shinoshinonkarintsi

me está mirando la tristeza

de viaje.⁸ La insistencia en el presente de la escritura se puede ver como otro rasgo propio de las crónicas, en las que el locutor se presenta reiteradamente como el testigo privilegiado, fuente y garante de la verdad: el “digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé etc.” (65) de Bernal Díaz, parece encontrar un eco en las incesantes afirmaciones de control de parte del narrador principal:

Ahora sé que aquellos indios (...) eran los machiguengas.

Ahora sé que aquellos carteles (...) los había hecho para repartírselos a los blancos y mestizos del Alto Urubamba (...) (121)

Ahora sé que fingía no interesarse por el tema (...) (93) [Subrayamos]

o, en formas más sutiles, pero no menos eficaces:

Se había vuelto más serio y lacónico (...) me parece. Aunque no me fío mucho de mi memoria en esto. Tal vez siguiera siendo el mismo mascarita (...) **La memoria no me traiciona, sin embargo, estoy seguro, en lo que concierne (...)** (37)

La memoria es una pura trampa: corrige, sutilmente acomoda el pasado en función del presente. He tratado tantas veces de reconstruir aquella conversación de agosto de 1958 con mi amigo Saúl Zuratas, en esa chinganita de sillas desfondadas y mesas cojas de la avenida España, que ahora ya no estoy seguro de nada, **salvo quizás, de su gran lunar vino vinagre, de su alborotado mechón de cabellos rojizos, de su camisita de franela a cuadros rojos y azules y de sus zapatones de gran caminante (...)**

Pero mi memoria no puede haber fabricado totalmente la feroz catilinaria de Mascarita contra el Instituto Lingüístico de Verano, **que me parece estar oyendo, veintisiete años después (...)** (93) [Subrayamos]

Una lectura más atenta, o simplemente más familiarizada con los trucos y las obsesiones de Vargas Llosa nos revela rápidamente una dimensión, fundamental en la novela, de cuestionamiento de la narrativa clásica y de la legitimidad para cierto discurso de dar cuenta de otro, radicalmente diferente.

La revelación del enigma, primero, (¿Quién es el hablador de la foto de Malfatti? ¿Qué fue esa “revolución interna” que vivió Mascarita? ¿Quién es el hablador de los capítulos impares?) requiere sólo un mínimo de atención del lector que, después de una hojeada al texto de la contracubierta sabe que las “dos narraciones (que) alternan, en *El hablador*, (nos relatan) el anverso y reverso de una

ogakyena kabako shinoshinonkarintsi
me está mirando bien la tristeza (...).” (83-84)

⁸ “No tengo palabras para agradecer a todos los amigos puertorriqueños que prácticamente conminaron a los amables médicos del Hospital San Jorge a que me curaran a tiempo para que la Torre de Babel saliera al aire puntualmente ese domingo.” (149)

historia singular” o sea dos versiones de lo mismo; y lógicamente, si es Mascarita el personaje central, cuya historia se relata primero desde un punto de vista exterior (el del narrador principal), la perspectiva interior que después se expresa no puede ser más que la suya: el hablador anónimo de los capítulos impares es Saúl Zuratas.

Otra clave, que nos da la novela misma, y muy temprano, es la que consiste en concluir el primer capítulo con esas palabras cargadas de interrogantes: “un hablador”, y empezar el segundo capítulo, en aparente ruptura temática con el primero, con “Saúl Zuratas”. El calificativo “hablador” que se le da al loro de Mascarita no se puede considerar inocente, tampoco como la mención de un loco que acompaña al hablador machiguenga, y más lejos en la novela,—verdadero guiño de ojos—una versión “machiguenga” de *La metamorfosis*, de Kafka, lectura predilecta de Saúl Zuratas, y otra de la diáspora judía. Todas estas claves son demasiado obvias, me parece, para que no veamos la revelación del secreto más que como una faceta citada y cuestionada de cierto tipo de narrativa, emblemática del discurso (analítico-referencial) todavía dominante en nuestras culturas (T.J. Reiss, 1982).

Al contrario de la crónica acostumbrada, la historia narrada (finge) no depende(r) de un contrato de veridicción, sino de un explícito contrato de ficción. Éste se encuentra al fin del capítulo II, primera etapa de la amplia analepsis que abarca los capítulos II, IV, y VI y representa la tentativa del narrador principal de reconstituir unas “memorias” relacionadas con Saúl Zuratas y los machiguengas:

Tal vez siguiera siendo el mismo Mascarita risueño y parlanchín al que conocí en 1953 y mi fantasía lo cambie para que encaje mejor con el otro, el de los años futuros, ese que ya no conocí y al que—puesto que he cedido a la maldita tentación de escribir sobre él—debo inventar. (...) Conocidos sí tuvo, muchos, (...) pero juraría que nadie llegó a saber, por boca suya, lo que le estaba ocurriendo ni lo que se proponía hacer. (...) Es algo en lo que he pensado mucho en estos años y que, por supuesto, nunca llegaré a saber. (37) [Subrayamos]

Así concluye el segundo capítulo, y una ambigüedad fundamental minará el estatuto de todo lo que sigue, el relato analéptico de los capítulos pares (que nos cuentan los contactos entre el narrador principal y la selva amazónica, así como la evolución de Mascarita), y, evidentemente, el metarelato de los capítulos impares (III, V, VII) en los que se expresa la voz del hablador. Se “salvaría” pues como discurso de verdad el relato primero (del que dependen las analepsis)—relato del acto mismo de escritura—, el “ahora, aquí, en Firenze, mientras recuerdo y tomo apuntes” (35), que aflora obsesivamente en la novela.

Sin embargo, en ésta tanto como en otras obras de Vargas Llosa (piénsese en *La tía Julia* o en *Historia de Mayta*) los cortes no resultan tan simples ni las fronteras fáciles de establecer. El relato primero, el más firme, es ya el teatro de un proceso de ficcionalización, sutil pero efectivo, que cuestiona su credibilidad:

Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos y he aquí que el malhadado país me salió al encuentro esta mañana de la manera más inesperada. (7)

Habría mucho que decir sobre este incipit. Me limitaré por el momento a la consideración de que es éste un punto de partida convencional en novelas de aventuras e historietas. En *Tintin au Tibet* (1960), de Hergé, por ejemplo, y sobre todo en *L'empereur Smith* (1976), de Goscinny y Morris, por no mencionar más que obras de amplia difusión, encontramos el mismo esquema de descanso del héroe, de orden eufórico turbado por la irrupción de la realidad (el "Tchang!" de *Tintin au Tibet*):

Había visitado la reconstruida casa de Dante (...) cuando, en el pasaje de Santa Margherita, una vitrina me paró en seco: arcos, flechas, un remo labrado (...) Pero fueron tres o cuatro fotografías las que me devolvieron, de golpe, el sabor de la selva peruana. (...)

Naturalmente, entré. Con un extraño cosquilleo y el presentimiento de estar haciendo una estupidez, arriesgándome por una curiosidad trivial a frustrar de algún modo el proyecto tan bien planeado y ejecutado hasta ahora—leer a Dante y Machiavelli y ver pintura renacentista, en irreductible soledad—, a provocar una de esas discretas hecatombes que, de tanto en tanto, ponen mi vida de cabeza. Pero, naturalmente, entré. (7)

La tentación del héroe es responder a la sollicitación (*manipulation*: el "Suivons les!" de Lucky Luke), encontrando una primera oposición en sus acompañantes (Milou, Capitaine Haddock, Jolly Jumper)⁹ o en parte de sí mismo (nuestro intelectual peruano ¡combinación aquí de Lucky Luke y Jolly Jumper!).

Otro dato que confirma la sutil ficcionalización del narrador como héroe de aventuras, desfacedor de entuertos, protector de los desvalidos, es la escena en que se carea con un borracho que había insultado y amenazado a su compañero, el pacífico Mascarita, en una "desvencijada sala de billar, que era también cantina" (16) del Jirón Azángaro.¹⁰ Finalmente, y en la gran tradición de la novela detectivesca, nuestro narrador finge reconstituir para el lector, en el capítulo final, el rompecabezas que le fue armando.¹¹

Como se habrá notado en la lectura de las primeras líneas de la novela ("vine a Firenze para olvidarme (...) del Perú y de los peruanos (...)", encontramos aquí una primera sugestión del fundamental topos civilización y barbarie: el escritor peruano está en la cuna de la cultura occidental moderna, dispuesto a formarse con la lectura en italiano de los clásicos Dante y Maquiavelo. Buen alumno, como lo atestigua su uso sistemático de los nombres en su versión original, ve su proceso de occidentalización, sino interrumpido, por lo menos relegado al segundo plano,

⁹ "Mon instinct me commanderait plutôt de prendre mes jambes à mon encolure dans la direction opposée!", siendo la reacción del caballo de Lucky Luke. (3)

¹⁰ Hablar de escena de "saloon" peruano sería sin duda excesivo.

¹¹ "Después de darles muchas vueltas y combinarlas unas con otras, las piezas del rompecabezas casan. (...) Desde aquel primer viaje que hizo a Quillabamba, donde el chacarero pariente de su madre, Mascarita entró en contacto con un mundo que lo intrigó y lo sedujo (etc.)." (231)

por la intrusión de una realidad de su país: la **oralidad** de la Edad de Piedra. Responde a esta irrupción con una “emoción, angustia, ansiedad” que parece nacer de la atracción que siente por esa tierra (“el sabor de la selva peruana”) y de la simpatía que demuestra por sus habitantes.¹² Se valora así el polo barbarie de la dicotomía sarmientina, sin excesivo maniqueísmo, más bien como una reelaboración del mito occidental del buen salvaje y de la utopía arcaica, articulada en torno a la contraposición Firenze (desorden, discordia) mundo machiguenga (orden, unión):¹³

(...) hablar como habla un machiguenga (...) Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal, uno más de la antiquísima estirpe que, ya en aquella época en que esta Firenze en la que escribo producía su efervescencia cegadora de ideas, imágenes, edificios, crímenes e intrigas, recorría los bosques de mi país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de constituir algo fraterno y compacto. (234)

Este motivo utópico, que aparece en filigrana en el discurso del hablador, y más explícitamente en el de Mascarita, termina, como lo acabamos de ver, inspirando el del narrador principal. Un fenómeno similar de contaminación, del “pensamiento mágico” esa vez, o, más superficialmente, de un modo peculiar de expresión del hablador, se nota, en una tonalidad burlona, en el discurso del narrador-escritor:

¿Son los zanzare de Firenze los animales totémicos, Ángeles protectores de Leonardos, Cellinis, Botticellis, Filippis, Lippis, Fray (sic) Angélicos? Parecería. Porque es al pie de estas estatuas, frescos y cuadros donde he recibido la mayor parte de las picaduras que me han averiado brazos y piernas ni más ni menos que cuando viajo a la selva peruana. (225)

¿Cuántas veces proyectos minuciosamente planeados (...) se los llevó el diablo porque el lacónico Alejandro pronunció su fatífico gruñido: “¡Ya se jodió!”? (144)

Todos estos procedimientos—el humorismo, los *topoi*, el explícito contrato de ficción que depende de un texto que lleva él mismo marcas de ficcionalización—restan autoridad a la expresión que emana del narrador-escritor, y a la que se contrapone, en alternancia, otro modo de relacionarse con el mundo, con la palabra.

Es tiempo ya, pues, de examinar el tipo de alternativa que parece representar el “discurso mítico” y las implicaciones de su valoración. Tres son las perspectivas a partir de las que se evalúa la palabra machiguenga en la novela: las declaraciones

¹² Y que se expresa, me parece, en su retrato del niño de la cara comida por la uta: “en otra de las fotografías, vi, con la misma barriguita hinchada y los mismos ojos vivos que conservaba en mi recuerdo, al niño de boca y nariz comidas por la uta. Mostraba a la cámara, con la misma inocencia y naturalidad con que nos lo había mostrado a nosotros, ese hueco con colmillos, paladar y amígdalas que le daba un aire de fiera misteriosa”. (9)

¹³ Está presente, por supuesto, el *topos* conexo del *Beatus Ille*.

de Saúl Zuratas-Mascarita, las de miembros del Instituto Lingüístico de Verano y las del narrador principal, que, por supuesto, transcribe y controla las primeras, sin intervenir de una forma muy elaborada sino manifestando un enorme interés por todo lo que concierne a la persona social y la actuación del hablador.

Mascarita es el primero en señalar un sistema, una inteligibilidad en lo que se da como caos al que no sabe, no quiere saber, ver, escuchar. Su primera enseñanza al narrador contradice la concepción doxológica de los pueblos amazónicos como pueblos sin escritura (cuando habría que especificar, sin escritura alfabética):¹⁴

(...) el dibujo no es la cojudez que parece, unos palotes primitivos, sino una inscripción simbólica (...) Si crees que esos símbolos son de remolinos de río o dos boas enroscadas durmiendo la siesta, puede que tengas razón. Pero son, principalmente, el orden que reina en el mundo. El que se deja ganar por la rabia tuerce esas líneas y ellas, torcidas ya no pueden sostener la tierra. (17)

En cambio, el “lingüista” (misionero) Edwin Schneil, que tuvo dos oportunidades de presenciar el espectáculo dado por un hablador, se vale en los dos casos de los mismos calificativos, “caos” (171), “mescolanza” (172),¹⁵ desacreditando su testimonio en los ojos del lector que pudo apreciar en los capítulos impares una organización flexible pero coherente de relato de historias encajadas o encadenadas, separadas por transiciones más o menos elaboradas y acompañadas de comentarios, directos o citados, y de ilustraciones, que giran en torno a la temática global del sitio ocupado por el machiguenga en el universo.

Dado el curso diegético paralelo del metarelato (a cargo del hablador) y del relato analéptico principal, se da un fenómeno de repetición; se llega a presentar dos o más versiones de lo mismo, lo que le permite al lector apreciar la fuerza de evocación poética del discurso machiguenga, poniéndose así de relieve la insipidez de la aprehensión de los mitos por nuestro discurso hegemónico. Más aún, Vargas Llosa parece divertirse invirtiendo la práctica acostumbrada y presentándonos una versión machiguenga de dos relatos claves de nuestra cultura: *La metamorfosis*, de Kafka, y la evocación de la Diáspora.

El discurso mítico tal como aparece (ficticiamente) no mediatizado, en boca del hablador, tiene características que lo hacen contrastar dramáticamente con el modo de conceptualización y de expresión dominante, que se manifiesta en los otros capítulos de la obra.

A la escritura se opone, por supuesto, la oralidad como modo de comunicación privilegiado. Permite ésta el contacto directo entre interlocutores (“Aquí estamos. Yo en el medio, ustedes rodeándome. Yo hablando, ustedes escuchando.” 41), la interacción (“Por más miedo que sentía, me vino la risa. Empecé a reírme. Así

¹⁴ Véase J. Derrida, 1967, p. 157 y siguientes.

¹⁵ Esa misma característica la atribuye el narrador a los cantos machiguengas, la primera vez que los oye; “Habían (...) hecho grabaciones que nos hicieron oír. Una crepitación sonora, con súbitas notas agudas, y, a veces, un gran desorden gutural que, nos explicaron, eran cantos”. (83)

como ustedes ahora me reía. Torciéndome y retorciéndome a carcajadas. Igualito que tú. Tasurinchi”, 116), la posibilidad de espectáculo en el que se solicita más de un sentido, y es el motivo de reunión. Los rasgos individuales, tan recalcados en el discurso del narrador-escritor, que no ahorra ningún detalle relativo a sus gustos, sus actividades, sus opiniones (“Hablaban de aquellos indios (...) con el respeto admirativo con que yo me refería a Sartre, Malraux y Faulkner, mis autores preferidos de aquel año”, 18, etc.) sólo aparecen en el hablador en las últimas transcripciones de su voz; su identidad se resume profundamente a la función que ejerce, de memoria (y ¿”conciencia”?) de su comunidad:

“Ahí llega el hablador. Vamos a oírlo”. Yo escuché. Me quedé muy sorprendido. “¿Hablan de mí?” les pregunté. (...)

“Ehé, ehé, de ti hablamos”, asintiendo. Yo era, pues, el hablador.

“Aquí nací la segunda vez”, pensando. “Aquí volví sin haberme ido”, diciendo. Así comencé a ser el que soy. (203)

Esta pertenencia a una comunidad la recuerda constantemente la fórmula ritual que señala el paso de un universo diegético a otro, de una modalidad narrativa (relato) a otra (comentario): “Eso es, al menos, lo que yo he sabido”. Una puntuación tan marcada parece ser una exigencia de la práctica de la oralidad. Es también una expresión de la reticencia del sujeto del discurso a darse como fuente de verdad única, completa. Este “relativismo” se manifiesta en la abundancia de los modalizadores (“¿Ya había tenido el sol su guerra con Kashiri, la luna? Tal vez. Así comenzó después, parece.” 39), en el empleo del futuro y del condicional hipotéticos (“Los que iban así ¿volvían o morían? Quién sabe. Morirían, quizá (...) O ahí estarán todavía dando vueltas por el bosque desesperados”, 43).

Tal postura contrasta con la imposición de una versión de los hechos, de una verdad, derivada de un origen cierto e identificable, rasgos propios del discurso dominante cuestionado en la novela de Vargas Llosa. Lo había sido ya en *La guerra del fin del mundo*, por ejemplo, donde la insistencia sobre la inexistencia de un testigo ocular de los acontecimientos, capaz de elevarse por encima de los intereses o las ilusiones de unos y otros (como podía haberlo sido el periodista miope) y la fragmentación de los puntos de vista parecían figurar la imposibilidad de un discurso histórico. En el mismo sentido, la encuesta—cualquier encuesta—sobre el personaje de Mayta desembocaba en un haz de contradicciones, un vacío, revelando la carga irónica del título *Historia de Mayta*.

Este escritor en el mundo, atento a las opciones, las transformaciones, las tragedias de su época que es Vargas Llosa, no podía por otra parte no hacerse eco de las importantes mutaciones que parecen anunciar los años 80. En *La guerra del fin del mundo*, la multiplicidad de perspectivas adoptada parecía traducir también un desconcierto, o mejor dicho una suspensión de juicio, frente a un fenómeno que marcará probablemente el fin del segundo milenario, el integrismo religioso.

Ahora, en *El hablador*, se evoca un problema, de dimensiones igualmente globales, y que no sólo cuestiona el sistema de valores adoptado por Occidente desde el Renacimiento,—e impuesto al mundo con mayor o menor éxito—, sino que amenaza el futuro de la humanidad: el del desequilibrio ecológico del planeta, de las consecuencias funestas de la explotación sistemática de la Naturaleza. Sin embargo, del mismo modo que el interlocutor del narrador en este largo diálogo que es la novela, manifestaba cierta “resistencia congénita a todo tipo de pronunciamiento abstracto” (24), de la misma forma el autor se centra sobre el caso particular del Perú, donde, efectivamente, las consecuencias de la imposición de esos valores de la Modernidad pueden aparecer en su dimensión más concreta, trágica e irreversible. Más allá de lo que pueda tener de compensatorio, en el caos peruano, la evocación de la Arcadia machiguenga, señala entonces un camino al que aprenda a reconocer y escuchar la voz del otro, la voz del hablador.

Catherine Poupeney Hart
Université de Montréal

BIBLIOGRAFÍA

- Castro Klaren, Sara. “Santos and Cangaceiros: Inscription without Discourse in *Os Sertões* and *La guerra del fin del mundo*”, *Modern Language Notes*, Vol. 101, No. 2 (1988), pp. 366-388.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris, Minuit, 1967.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Historia 16, 1984.
- Herge. *Tintin au Tibet*, Casterman, (1960) 1984.
- Morris et Goscinnny. *L'empereur Smith*, Montréal, Dargaud Canada, 1976.
- Oviedo, José Miguel. “Mario Vargas Llosa habla de su nueva novela (Entrevista)”, *Mario Vargas Llosa*. Madrid, Taurus, 1981.
- Poupeney Hart, Catherine. *Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'Empire espagnol. L'échec du voyage*. Longueuil, Le Préambule, 1987.
- Reiss, Timothy J. *The Discourse of Modernism*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1982.
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Barcelona, Seix Barral, 1966.
- _____. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 1971.
- _____. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
- _____. *Historia de Mayta*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- _____. *El hablador*. Barcelona, Seix Barral, 1987.