

EL CRONISTA Y EL HABLADOR. EN TORNO A UNA PERMANENCIA*

CATHERINE POUPENEY HART
Université de Montréal

Va cobrando mucha amplitud la corriente de producción de carácter testimonial que se observa en las letras latinoamericanas. Tenemos un conmovedor anticipo de ella en «La tierra se llama Juan», Canto VIII del *Canto General* y ejemplos muy recientes motivados por la «urgencia de documentar los dramáticos acontecimientos históricos —desde Tlatelolco y Chile, hasta Argentina y Centroamérica». ¹ Las declaraciones públicas y las creaciones de escritores-faros como Alejo Carpentier, ² Augusto Roa Bastos ³ o Gabriel García Márquez ⁴ apun-

* Este trabajo ha sido realizado en el contexto del grupo de investigación «Marginalisation et marginalité dans la production discursive» de la Université de Montréal, dirigido por el profesor Antonio Gómez Moriana y beneficiario de subvenciones de los organismos CRSH (canadiense) y FICAR (quebequense).

1. E. SKŁODOWSKA, «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XIV, n. 27 (1988), p. 139.

2. Declara el escritor cubano: «el novelista latinoamericano habrá de ser el nuevo cronista de Indias de esta época (...) llena de mutaciones» («La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*, Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 48).

3. «No es casual ni arbitrario el hecho que marca profundamente el carácter de la literatura latinoamericana actual, el más exaltante y novedoso: el resurgimiento en la narrativa del género de las crónicas. En la antigua tradición de la *Crónica colonial* —que inaugura de algún modo nuestra literatura hispanoamericana desde el descubrimiento y la conquista— resurge hoy en oposición simétrica, la *Crónica de la liberación* como la objetivación, en una vuelta completa, del tiempo histórico en su realidad no cumplida» («La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, X, n. 19 (1948), p. 20).

4. Se pueden interpretar como precauciones para legitimar su escritura desde el punto de vista de la verdad histórica las declaraciones de gratitud que coloca García Márquez al fin de *El general en su laberinto*, presentando así la novela como resultado de un trabajo de colaboración de base científica con historiadores, diplomáticos y lingüistas (Madrid, Mondadori, 1989).

tan con renovada fuerza, por otra parte, hacia un diálogo del intelectual con la angustiosa realidad de su continente y hacia una revisión de la interpretación de esta realidad por el discurso dominante, por la historia oficial.

Complementario de este fenómeno que Roa Bastos califica de «resurgimiento de la crónica», es notable el interés de la crítica y de las casas editoriales por los primeros textos hispanoamericanos que intentaron dar cuenta del problemático encuentro, de la forma más inmediata que tenían a su alcance, la de la crónica histórica.

Después de lo que pudo haber analizado en la nueva novela de los años sesenta como voluntad de ruptura, como «instauración de (...) una modernidad que excava en el pasado, más allá y por debajo de la novela tradicional, más atrás aún de las viejas crónicas de la conquista y colonización. Una modernidad inédita que se apoyaría en una recuperación de las raíces autóctonas»,⁵ se está ponderando pues un proceso de continuidad que encuentra en los escritos de Bernal Díaz, Las Casas, Alvar Núñez, Wamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso, auténticos precursores de la narrativa hispanoamericana actual, textos fundadores de una literatura continental y forjadores de una identidad.

Estas interrogaciones en torno a la función social del artista, a su relación con el pasado local (pasado nunca abolido del todo), se encuentran tematizadas en la novela de Mario Vargas Llosa, *El hablador*, publicada en 1987. Su lectura nos invita a apreciar diversas facetas de un fenómeno que parece caracterizar la cultura hispanoamericana desde sus principios coloniales, o sea la polarización que designamos con la antinomia cronista/hablador y que se organiza según un doble eje: estético-ético (contador de la Historia/contador de historias)—,⁶ y epistemológico (discurso «racionalista»/discurso «mítico»).

Aunque gran parte de la obra se refiere al espacio amazónico, casi el de *La casa verde* (1966) con sus aguarunas, *El hablador* desarrolla muchos aspectos ya presentes en *La tía Julia y el escribidor* (1977). Formalmente, en particular, se da el mismo fenómeno de alternancia de capítulos presentados como recuerdos de un narrador que comparte rasgos biográficos fundamentales con el autor, y capítulos en los que se manifiesta una voz radicalmente otra. Si en *La tía Julia*, se expresa esta voz en varios episodios de melodrama radioteatral, productos de una mente cada vez más perturbada, la del «escribidor» Pedro Camacho,

5. A. ROA BASTOS, *op. cit.*, pp. 7-8.

6. Plano de la oposición novela poema/novela testimonio, ilustrado tan brillantemente por Gonzalo Sobejano para la narrativa española de los últimos treinta años («Testimonio y poema en la novela española contemporánea», *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986).

7. T.J. REISS, cuyos trabajos orientan gran parte de nuestra investigación, opone discurso «analítico-referencial» y discurso de «patterning» (en particular, *The Discourse of Modernism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982). El novelista prefiere hablar de «esquemas intelectuales lógicos / mentalidad mágico-religiosa» (p. 52).

«el oscuro aeda de una innominada e ingente masa de seres humanos iletrados» (como lo califica el texto de la contracubierta), en *El hablador*, se lee en la transcripción de un discurso oral, entre recuerdos personales y memoria colectiva, producido por otro «oscuro aeda», un «hablador»: con este término, eco directo de *escritor-escribidor*, el narrador principal designa uno de los «speakers» (p. 68), tradicionales contadores de cuentos de los machiguengas, pueblo de la Amazonia peruana, y únicos vínculos entre estas familias errantes y dispersas a las que recrean, informan, y ayudan a mantener su identidad.

La presentación de un discurso de tipo mítico representa en la obra de Vargas Llosa un paso más allá en su expresión de la alteridad —o por lo menos, en su exploración de las facetas más insospechadas del yo.⁸ Y la dificultad —quizás también la pretensión, o el «fraude»— que supone recrear en un marco de novela realista unos esquemas lógicos tan alejados del modo habitual (hegemónico) de aprehender la realidad, parece salvarla gracias a un subterfugio melodramático:⁹ el hablador-narrador de algunos capítulos de la obra resulta ser Saúl Zuratas, alias Mascarita, judío, costeño de origen y antiguo compañero del narrador principal en sus tiempos universitarios.

En esta novela también, y de manera más explícita que en *La tía Julia* se expresa una «autoconciencia del autor en cuanto al acto de escribir»;¹⁰ volvemos a encontrar las interrogaciones, expresadas tantas veces en sus ensayos críticos, sobre el oficio de escritor, sobre su función social de contador de la historia, o «simplemente» aquí, de contador de historias, papel este último del que parece el narrador reivindicar la importancia con notable insistencia:

(Habla un etnólogo del Instituto Lingüístico de Verano)

—Los entretienen, son sus películas, su televisión —añadió, ya serio, después de una pausa. Sus libros, sus circos, esas diversiones que tenemos los civilizados. Para ellos, la diversión es una sola en el mundo. Los habladores no son más que eso.

—Nada menos que eso —lo corregí yo, suavemente.

—¿Sí? —dijo él, desconcertado. Bueno, sí. Pero permíteme que insista, no creo que haya nada religioso detrás. Por eso llama la atención todo ese misterio, el secreto de que los rodean.

—Se rodea de misterio lo que para uno es importante —se me ocurrió decir. (pp. 172-173)

8. Iniciada, quizás, en su tratamiento de la voz del Boa en *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral (1962) 1968.

9. A menos que se exprese aquí la convicción de la presencia del otro en el yo.

10. R.L. WILLIAMS, «*La tía Julia y el escribidor*: escritores y lectores», *Mario Vargas Llosa*, ed. J.M. Oviedo, Madrid, Taurus, 1981, p. 296.

Con respecto a otras de sus obras, *La casa verde* y *La guerra del fin del mundo*, en las que el silencio del protagonista indígena —Jum—, o del líder mesiánico —El Consejero—, ha suscitado numerosos comentarios de la crítica y del propio autor, *El hablador* señala una etapa nueva en un camino recorrido antes por José María Arguedas. El «otro» que se expresa no es el indio andino aquí, sino el olvidado selvático, el hablador machiguenga, memoria de un pueblo amazónico que conoció días mejores en el Antisuyo prehispánico. En la novela, su función y su discurso —recreado— son el objeto de una valoración sobre las que nos parece importante interrogarse.

La novela se presta a dos tipos de lectura: en efecto, y un poco al estilo de *Historia de Mayta*, se presenta superficialmente 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, escritor que se encuentra por unos meses en Florencia, y que, aunque no se nombre, lleva la 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

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 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:¹¹ a la bibliografía y mención de los archivos,¹² habría que añadir la transcripción de

11. Véase C. POUPENEY HART, *Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'Empire espagnol. L'échec du voyage*, Longueuil, Le Préambule, 1987, pp. 72-73.

12. Cita el nombre de varios antropólogos (France-Marie Casevitz-Renard, Johnson Allen, Ger-

cartas,¹³ de documentos autóctonos¹⁴ y palabras de agradecimiento, típicas de muchos diarios de viaje.¹⁵ 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.» de Bernal Díaz, parece encontrar un eco en las incasantes 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 (...) (p. 121)

Ahora sé que fingía no interesarse por el tema (...) (p. 93)

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

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 (...) (p. 93)

hard Baer, Camino Díez Canseco, Víctor J. Guevara) y misioneros, el Padre Joaquín Barriales (p. 151), Fray Vicente de Cenitagoa (p. 100); menciona su paso por la Biblioteca Nacional de Madrid, «en la Castellana» (p. 100), y por el convento de los dominicos, «en la calle Claudio Coello» (p. 102).

13. «Compadre: A ver si ese hueso mágico te calma los ímpetus y dejas de ir puñetcando a los pobres borrachitos.

(...)

Chau, Saúl» (p. 17)

14. «*Opampogyakyena shinoshinonkarintsi*

Me está mirando la tristeza

opampogyakyena shinoshinonkarintsi

_me está mirando la tristeza

ogakyena kabako shinoshinonkarintsi

me está mirando bien la tristeza (...)» (pp. 83-84)

15. «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» (p. 149).

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 tipo de 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 ojeada al texto de la contracubierta sabe que las «dos narraciones (que) alternan, en *El hablador*, (nos relatan) el anverso y reverso de una historia singular» o sea que se trata de 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 tiene que ser 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 loro que acompaña al hablador machiguenga, y más lejos en la novela —verdaderos guiños 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.

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. Este 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. (p. 37)

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, por supuesto, el metarrelato 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» (p. 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. (p. 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*, de Hergé,¹⁶ por ejemplo y sobre todo en *L'empereur Smith*, de Goscinny y Morris,¹⁷ por no mencionar más que historietas muy difundidas, 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. (p. 7)

La tentación del héroe es responder a la sollicitación —*manipulation*: el «Suivons les!» de Lucky Luke—, encontrando una primera oposición en sus

16. CASTERMAN (1960) 1984.

17. Montréal, Dargaud Canada, 1976.

acompañantes (Milou, Capitaine Haddock, Jolly Jumper)¹⁸ o en parte de sí mismo (¡nuestro intelectual peruano sería aquí una combinación de Lucky Luke y su caballo!).

Otro dato que confirma la sutil ficcionalización del narrador como héroe de aventuras, desfacedor de entuertos y 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» (p. 16) del Jirón Azángaro. 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.¹⁹

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, si no interrumpido, por lo menos relegado al segundo plano 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; 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):²⁰

(...) 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. (p. 234)

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

19. «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.)» (p. 231).

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

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 burlesca, 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. (p. 225)

¿Cuántas veces proyectos minuciosamente planeados (...) se los llevó el diablo porque el lacónico Alejandro pronunció su fatídico gruñido: «¡ya se jodió!»? (p. 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 (del cronista), 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 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 a 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).²¹

(...) 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. (p. 17)

21. Véase J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 157 y siguientes.

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», «mescolanza», 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 opondrá, 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», p. 41), la interacción («Por más miedo que sentía, me vino la risa. Empecé a reírme. Así como ustedes ahora me reía. Torciéndome y retorciéndome a carcajadas. Igualito que tú. Tasurinchí», p. 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 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. (p. 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». Esta

puntuación muy 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», p. 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», p. 43). Esta 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 esta novela de Vargas Llosa.