

EL ESCRITOR Y EL HABLADOR:
EN BUSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PERUANA

Jean O'Bryan

University of Michigan

Tanto por razones técnicas como temáticas, se puede considerar *El hablador* como una narración complementaria de *La tía Julia y el escribidor*. Las estructuras de ambas novelas están basadas en el uso del contrapunto y de un narrador principal que parecería identificarse con el autor. En *La tía Julia y el escribidor* vemos cómo estos dos elementos se relacionan en función de la temática. Juntos responden a las preguntas que plantea el texto: *¿Cuál es la formación del escritor?* y también, *¿Cuál es la relación entre lo ficticio y lo real?* El primer plano es una narrativa en primera persona del desarrollo de Varguitas, joven limeño en proceso de volverse escritor. El segundo plano consiste en las radionovelas de Pedro Camacho, creaciones ficticias que a la vez parecen ser influidas por el mundo "real" del primer plano, el cual a su vez es influido por el mundo ficticio. La idea de establecer una oposición dinámica entre el mundo ficticio y el mundo real es indudablemente una explotación original de la vieja técnica del contrapunto¹. No obstante, en *El hablador*, novela publicada una década más tarde (1987), Vargas Llosa vuelve

1. Mario Vargas Llosa nos llama la atención sobre el hecho de que el contrapunto es una técnica que ha sido usada tanto por la novela moderna (Flaubert y Aulknor) como por la clásica. "Asociar dentro de una unidad narrativa, episodios que ocurren en tiempo o/ y espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, de modo que las tensiones y emociones particulares a cada episodio pasen de uno a otro, iluminándose, esclareciéndose mutuamente, para que de estas mezclas brote la vivencia es uno de los recursos que ya utilizó Martorell" (Oviedo 1981: 35-36).

a explotar de una manera aún más original esta misma técnica. Esta novela empieza donde termina la anterior al plantear las preguntas: Ahora que se es escritor: ¿*Qué significa ser contador de historias?* También, ¿*Cuál es la naturaleza de la relación entre lo oral y lo escrito?* Por consiguiente, en *El hablador*, el personaje del narrador principal ya no es un principiante sino un escritor profesional; y la oposición contrapuntística que establece el texto se da entre dos realidades —o si uno prefiere, dos ficciones— la historia oral y la historia escrita. De la oposición radical que establece Vargas Llosa entre lo oral y lo escrito surge, como veremos en este estudio, una penetrante exploración del significado del acto de contar dentro de la comunidad humana.

LA OPOSICION QUE SE ESTABLECE ENTRE LO ORAL Y LO ESCRITO

En *El hablador* los dos planos narrativos parecen al principio claramente delineados. El uno es una aparente autobiografía, el otro una selección de historias orales compuestas por un hablador ambulante de una tribu primitiva. Sin embargo, a medida que nos adentramos en la novela, observamos que la alternancia de ambos niveles narrativos crea una dialéctica dinámica entre lo oral y lo escrito. Conviene analizar primero la significación de cada nivel para luego considerar el sistema de referencias entrecruzadas entre los dos niveles narrativos que produce esta dialéctica. Dado que toda la novela es un texto escrito, examinaremos cuáles son las técnicas que emplea Vargas Llosa para dar la impresión de que un plano narrativo es un discurso oral mientras que el otro es escrito.

El primer nivel narrativo es el plano escrito. En este nivel el narrador principal cuenta sus recuerdos de un compañero de juventud que siente fascinación por una pequeña cultura primitiva. Aunque este narrador nunca revela su nombre, es evidente para cualquier lector familiarizado con la biografía de Vargas Llosa, que tenemos aquí en el primer plano a un narrador que puede identificarse con el autor mismo. Vargas Llosa no usa ninguna de las máscaras tradicionales para disfrazar al autor y evitar el parecido absoluto con el protagonista. Este texto no nos invita a examinar la relación entre la ficción y la realidad (a la manera de Borges), sino a analizar la relación entre la ficción y su productor, lo cual es cosa muy distinta. Además del hecho de que el narrador principal se presenta como escritor, hay varios elementos obvios que nos permiten identificar a primera vista este plano narrativo como texto escrito. Por ejemplo, aunque muchos relatos escritos permiten que el lector se pierda en la trama y se olvide de que se enfrenta a un texto escrito y no a la realidad, el narrador principal de *El hablador* nos niega esa posi-

bilidad. A lo largo de su narración recuerda constantemente el hecho de que está escribiendo. Cuando interrumpe la narración para reflexionar sobre lo que ha escrito o para decir que tiene que dejar de trabajar en su manuscrito porque se le acaba la luz o la tinta, pareciera hacerlo para enfatizar que la situación discursiva es la del escritor y del lector unidos por un texto escrito.

En cambio, el segundo nivel narrativo se presenta como historia oral. Las historias que cuenta el hablador son una mezcla de noticias actuales, hechos históricos y explicaciones míticas de que se compone su discurso. Una indicación de que estas historias están situadas en el plano oral es el hecho de que el hablador usa los pronombres “tú” y “ustedes” para dirigir su discurso a un público físicamente presente, los machiguengas. De la misma manera en que el narrador principal interrumpe su historia escrita para recordar a sus lectores que están leyendo, el hablador rompe el flujo del cuento para enfatizar a su público oyente en qué situación comunicativa se encuentran. “Aquí estamos. Yo en el medio, ustedes reodeándome, yo hablando, ustedes escuchando”².

Sin duda, lo que más choca al lector en esta alternancia de un plano narrativo a otro es cómo cambia la *forma* del decir. Lo que nos impresiona no es tanto el cambio de historia como el cambio en la manera en que la voz narrativa se expresa. Para poder comprender este cambio, es preciso considerar las características que distinguen la situación discursiva oral de la escrita. Tomemos, como punto de partida, el hecho de que en un discurso oral es imposible separar el texto de su vocalización. Esta vocalización permite una interacción inmediata entre el que habla y su público oyente. En un discurso oral parte de la estrategia comunicativa del hablante es explotar esta interacción vital para hacer su texto más atractivo y más accesible a su público³. Vemos varios ejemplos de esta interacción viva en la narrativa del hablador. “(El viracocha) hablaba como yo hablo ahora” (p. 51). “(El (Tashurinchi) es de nuevo como yo o como cualquiera de ustedes” (p. 67). “(Tashurinchi) Tuvo que enrollárselo (el pene) y ponérselo en el hombro, como yo a mi lorito” (p.

-
2. Mario Vargas Llosa, *El hablador*, (Barcelona: Seix Barral, 1987), p. 41. Todas las demás referencias estarán citadas textualmente.
 3. El lingüista Wallace Chafe explica este fenómeno de la manera siguiente, “The speaker is aware of the obligation to communicate in a way that reflects richness of his thoughts —not to present logically coherent but experientially stark skeleton— but to enrich it with complex detail of real experiences —to have less concern for consistency than for experiential involvement” (1982: 45).

108). Notamos que en cada instancia el hablador intenta definir lo no conocido, el pasado, en términos de lo conocido, la situación inmediata del presente.

Una consecuencia de la vocalización del texto es que el que habla controla tanto lo dicho como el decir. Vemos cómo el hablador modifica su texto para manipular la reacción incrédula de su público oyente. Por ejemplo, mientras cuenta la historia de su lunar, el hablador responde a la reacción de su público. “No se rían, les estoy diciendo la verdad. Nací con ella (la lunar). De veras, no hay motivo para la risa. Ya sé que no me creen. Ya sé lo que estarán pensando” (p. 200). Es precisamente este tipo de interacción vital lo que no encontramos en el nivel escrito. En el plano escrito el narrador está distanciado de sus lectores por el espacio y el tiempo. Nos informa, desde el principio, que su lugar geográfico es Florencia y que la estación es el verano. El narrador principal dirige su texto a un público lector que no conoce, y por lo tanto, sólo puede imaginar (pero no saber) la reacción de ese público⁴.

Estrechamente relacionada con la vocalización de la palabra está la concepción de la verdad dentro de la comunidad oral. Varios estudios de culturas orales han señalado que la expresión de la verdad en la comunidad oral se encuentra sólo como suceso concreto (Ong 1982: 33). Mientras que la verdad en una tradición oral reside en el sentido común de referencia a la experiencia, en la tradición escrita reside en la abstracción de un argumento lógico y coherente. Eso explica por qué el narrador principal se preocupa tanto por escribir un texto verosímil en el cual todos los elementos encajan y no se contradicen, mientras que el hablador no parece preocuparse en absoluto por la verosimilitud de su relato. Aun cuando cuenta algo totalmente inverosímil (v.g., el episodio en que el hijo muerto de Tashurinchi el ciego vuelve a visitar a la familia después de muchos años, capítulo III) no parece perder a su público, porque afirma que él fue testigo de lo que cuenta.

Otra característica de la situación discursiva oral es que el hablador y su público comarten el mismo conocimiento de su ambiente. No encontramos descripciones del escenario en el plano oral porque no hace falta describir

4. Naturalmente, mantener que el narrador debe imaginar su público no quiere decir que no pueda controlar a ese público. Julio Ortega nos recuerda las técnicas que emplea Mario Vargas Llosa para seducir o manipular a su público lector, “La sistemática aparición de los personajes, la distribución de los hechos, el ligero “suspenso” en los desenlaces, y los datos que el autor escamotea para sólo entregarlos al final permiten al texto atraer y conducir al lector” (1981: 26).

la selva y a los machiguengas. En cambio, en el plano escrito, hay amplia descripción de cada escenario geográfico del cuento, sea Florencia o el Perú. Es interesante notar que sólo cuando el narrador principal cuenta los recuerdos de sus visitas a la selva podemos formar una imagen de esa región tórrida. Es evidente que en el plano escrito el narrador se preocupa por recrear la escena de contar, mientras que el hablador la da por entendida.

Hay dos características de la narrativa del hablador que la hacen parecer a veces incoherente y hasta incomprensible al lector: son la confusión del presente con el pasado y la falta de distinción entre lo mítico y lo histórico. Estas características no indican un falta de lógica por parte del pueblo iletrado, ni tampoco una inclinación hacia el realismo mágico por parte del autor. Revelan, más bien, que dentro de la comunidad oral hay una relación distinta entre la palabra y su referente. Esta relación es menos abstracta que en la cultura letrada y está más relacionada con las particularidades de persona, lugar y tiempo. Una vez que el lector empieza a entrever la lógica de esta relación, sus características dejan de ser un obstáculo y empiezan a ser una ayuda que nos llevan hacia una comprensión más profunda del segundo plano narrativo.

Una cultura oral, como la de los machiguengas, tiene una relación al tiempo distinta a la nuestra. La carencia de registros escritos genera un concepto vivo del "pasado" que contraste con las formas abstractas de las culturas modernas. El pasado de una comunidad oral vive en el habla y en sus instituciones (Ong 1982: 25). La institución social de los machiguengas encargada de preservar el pasado es un ambulante contador de historias. Que este contador sea ambulante es particular a los machiguengas; pero que cuente historias de la acción humana es característica de todas las culturas orales. Los transmisores del saber usan relatos de acciones humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben (Ong 1982: 141). Como consecuencia, el contador tiene un número enorme de episodios en su memoria pero sin escritura, no sabe cómo arreglarlos en estricto orden cronológico ni tampoco cómo preservarlos en su forma original. La memoria que sirve para borrar y recomponer estas historias es una fuerza destructiva y constructiva a la vez. Así que es imposible para la comunidad oral concebir del pasado salvo en términos del presente, porque el pasado siempre les viene por el filtro de la voz del presente⁵. Como resultado, su concepción del tiempo no puede ser

5. Nancy M. Farris en "Remembering the Future, Anticipating the Past", señala que recientes investigaciones en antropología histórica han revelado que "people do not record present, and at the same time use that past in molding the present" (198: 566).

lineal sino circular. El pasado y el presente están intrincadamente mezclados en las dobleces del tiempo, y sólo el futuro permanece nítidamente distinto⁶. Como nota el narrador principal, “Para los machiguengas, la historia no avanza ni retrocede, gira, se repite” (p. 230). Eso explica por qué en la narración episódica del hablador hay un desorden absoluto en cuanto al tiempo. Empieza *in medias res* y continúa con una disposición totalmente errática. El hecho de que el hablador pierda el hilo y salte de un episodio a otro sin buscar transición se complica por el uso indiscriminado de los tiempos verbales.

La falta de distinción entre lo mítico y lo histórico se explica también por la falta de registros escritos. Mientras los aspectos legendarios y doctrinales de una cultura sean comunicados oralmente, lograrán mantenerse en una armonía relativa gracias a dos factores: omisiones y adaptaciones por parte del recitador. Como ya hemos mencionado, a causa de las operaciones inconscientes de la memoria y también a causa de las alteraciones que hace el recitador para adaptar su historia a las reacciones del público presente, las historias orales no pueden mantener sus formas originales a lo largo de los años. De modo que a lo largo de los años el repertorio del contador va cambiando gradualmente para mejor adaptarse a las necesidades de su público. Así que es natural que el público oyente no advierta grandes discrepancias entre la información contenida en las historias orales y su propia visión del mundo. Sólo la escritura permite a una cultura adoptar una posición crítica y escéptica en cuanto al pasado. Las sucesivas generaciones pueden confrontar con una actitud crítica los textos que preservan la historia, religión y cosmología de la cultura sólo cuando ya han sido escritos. Sin tener presente del recitador para eliminar las inconsistencias entre la antigua versión escrita y las creencias actuales, las generaciones letradas empezaron a adoptar una actitud escéptica. Esta actitud les motivó a hacer una distinción entre la información que se podía tomar literalmente porque era todavía consistente con la realidad actual y la información que había que rechazar como falsa, o reinterpretar como alegoría

6. Farriss explica que se puede ver una oposición binaria entre las dos concepciones alternativas del tiempo, una cíclica y la otra lineal. De acuerdo con la concepción cíclica, el tiempo es una perpetua repetición que corresponde a los ritmos del mundo natural, y por consiguiente el pasado es infinitamente repetible. En la concepción lineal, el tiempo procede por un camino recto que no se vuelve sobre sí mismo. Así que en una visión del pasado se entiende como profecía mientras que en la otra se considera como prólogo (198: 56).

o mito demasiado oscuro para la comprensión humana⁷. Para los machiguengas todo el pasado, tanto el histórico como el mítico, les viene a través del mismo filtro: la voz del hablador. De tal modo que no tienen recursos para distinguir entre ambos. El resultado es una narración sinusiosa que incorpora lo mítico e histórico, el pasado y presente. Vemos cómo el mito cosmológico de la tribu machiguenga es totalmente compatible con la realidad histórica. El hablador sugiere que las caídas del sol se deben al hecho de que el sol se siente solo a veces y va en búsqueda de su padre la luna. Por eso el destino del pueblo machiguenga es andar, ya que sólo al andar pueden mantener el orden natural del universo y evitar la confusión (p. 125). En varias instancias, esta misma creencia mítica sirve para explicar hechos históricos concretos. Después de la fiebre del caucho y de la sangría de árboles, Tashurinchi advierte a la tribu que su sufrimiento se debe al hecho de que han dejado de andar y han dejado caer al sol. De hecho, cuando empiezan a andar otra vez, el orden natural retorna. Sabemos que el andar de los machiguengas no influye en el camino del sol sino que es más bien una huida de la explotación de los hombres blancos (el viracocha). Sin embargo, lo que permite al pueblo machiguenga mantener su mito cosmológico es el hecho de que no hay conflicto ninguno entre esta creencia mítica y la historia de la tribu.

En una tradición escrita, en cambio, el pensamiento es secuencial y lineal. Eso explica por qué en el primer plano narrativo se encuentra una rígida lógica tras el orden cronológico. La historia empieza *in extremas res*, en Florencia, y luego a través de una serie de *flashbacks* la disposición de los sucesos en el Perú continúa cronológicamente. Aunque el narrador hace saltos frecuentes desde su *flashback* a otros momentos temporales en la historia, no resulta difícil para el lector seguir el hilo. Por ejemplo, en un fragmento del primer plano narrativo la secuencia de tiempos es así: el narrador principal está conversando en un bar con Saúl; salta a una conversación con los señores Schneil en la selva; de repente cambia al tiempo presente en la historia para mencionar que está en Florencia escribiendo; y luego salta otra vez a recoger el hilo de la conversación original con Saúl (p. 91-92). A pesar de los muchos saltos, como lectores tenemos una fuerte impresión de que el desarrollo de la historia es lineal y además sabemos, a cada instante, en qué punto de la línea se encuentra el narrador. Así que resulta evidente que la narración escrita muestra un sentido de expresión y organización que es distinta a la del

7. Este análisis está basado en premisas extraídas de "The Consequences of Literacy" de Jack Goody e Ian Watt (1963: 321-323).

hablador. En la conciencia del escritor, el texto es una unidad cerrada definida por un comienzo, mitad y final (Ong 1983: 48). La narración del primer plano empieza en Lima en la adolescencia del escritor y termina en Florencia en la madurez adulta. Este rígido sentido de orden cronológico se debe al hecho de que un escritor puede trabajar con apuntes y revisar su texto antes de soltarlo al público. Como admite el narrador principal, hace más de veinte años que está trabajando en el manuscrito de una manera u otra (p. 151).

Este análisis de las diferencias entre lo oral y lo escrito nos permite entender por qué Vargas Llosa eligió basar su novela en esta oposición. Queda claro que, para un público lector acostumbrado a descifrar textos escritos, hace falta el contraste con otra forma del decir para que seamos conscientes de los rasgos distintivos de nuestro sistema comunicativo. Es sólo en contraste con lo oral que se puede entender la naturaleza particular de lo escrito. También, como veremos en la segunda parte de este estudio, sólo al estudiar el texto escrito en conjunción con lo oral puede descubrirse el significado global de la relación entre el contador de historias y la comunidad humana.

EL SISTEMA DE ENTRECruzAMIENTOS ENTRE LO ORAL Y LO ESCRITO

Ahora que tenemos una idea más clara de cómo Vargas Llosa distingue entre el plano oral y el plano escrito, conviene examinar el sistema dinámico de entrecruzamientos entre los dos. Apenas comenzamos a leer la novela queda claro que las historias en que el narrador está trabajando son las que aparecen en el segundo plano. Este entrelazamiento permite al lector una doble perspectiva de la cultura machiguenga: por un lado, estudiamos la teoría antropológica (los datos etnográficos que el narrador principal va amontonando en el primer nivel) y, por otro lado, participamos en la práctica (nos sentamos en el círculo de oyentes alrededor del hablador). En otras palabras, la estructura contrapuntística le permite al lector la posición privilegiada de ser a la vez observador y observado. Aquí señalaremos sólo tres de las muchas instancias en que la teoría del primer plano nos ayuda a comprender la práctica del segundo. Como el hablador se dirige a un público bien familiarizado con los varios elementos de sus historias, no los identifica simplemente con sus nombres machiguengas. Aunque tal vez podemos inferir a qué se refieren los nombres, no nos aclaramos por completo de quiénes son Tasurinchi, Kientibakori, y los Kamagarinis, y de qué tipo de universo habitan hasta que el narrador principal nos relata los estudios sobre la mitología de la tribu que hizo Fray Elicerio Maluenda (p. 103). Otras veces la transferencia de información entre los dos planos es más sutil. En las historias del hablador los

diablos siempre aparecen estornudando. Para entender la lógica tras esta caracterización hay que recordar que en el primer plano el texto revela que los machiguengas tenían un miedo profundo al catarro (p. 81). La transferencia de información ayuda no sólo con la comprensión de hechos sino también con problemas de estructura. Para entender el sentido cronológico de la narración del hablador hace falta recordar del primer plano que el sistema verbal machiguenga permite confundir pasado y presente, y que en machiguenga la palabra "ahora" abarca el mundo hoy y ayer (p. 91). Como no hay una correspondencia temporal entre las explicaciones antropológicas del primer plano y los episodios del segundo plano a los cuales se aplican, al lector le hace falta leer de una manera circular. Mientras lee, está saltando continuamente de atrás hacia delante, de un plano al otro para poder iluminar la práctica con la teoría.

Desde una posición de participación en la cultura machiguenga (el segundo plano narrativo), ganamos una perspectiva crítica en nuestra propia cultura occidental (la que es representada por el primer plano). El hablador repite el comentario que oyó de un machiguenga, ¿Qué miserable debe ser la vida de los que no tienen como nosotros gentes que hablan, reflexionaba (Tashurinchi)" (p. 60). El comentario es un ejemplo maravilloso de desfamiliarización. Nos parece gracioso el etnocentrismo machiguenga pero a la vez nos hace recordar el etnocentrismo de nuestra propia cultura letrada. El viejo argumento para defender la modernización y asimilación de las culturas iletradas por las letradas siempre ha sido, "Qué miserable debe ser la vida de los que no tienen como nosotros escritura". Así, el comentario revela que la cultura oral y la escrita comparten dos características: el etnocentrismo y la importancia que se da al acto de contar, sea escrito u oral.

Vargas Llosa explota la estructura contrapuntística de tal manera que hace de *El hablador* su propio metatexto. En él encontramos no sólo críticas de la obra misma sino también reflexiones sobre la poética narrativa y estética personal del autor⁸. Vemos por un lado en *El hablador* el proceso de crear —las investigaciones, múltiples redacciones y frustraciones del autor, y por otro lado vemos los frutos del proyecto terminado. El narrador principal habla de su búsqueda de un estilo que no aparecerá fraudulento para redactar las historias de los machiguengas, "Era la dificultad que significaba inventar, en

8. Entendemos por la metatextualidad la relación de "comentario" que une un texto a otro del cual habla.

español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosímelmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa” (p. 152). Aquí el narrador principal reconoce que su texto está basado en una paradoja estética: propone recrear un discurso oral dentro de los límites de un texto escrito.

También hay toda una serie de entrecruzamientos relacionados con reflexiones textuales sobre la naturaleza del acto de contar. El narrador principal y el hablador son figuras paralelas. Dentro de su propio plano narrativo cada uno desempeña el mismo papel, el de contar. Al considerar sus rasgos comunes, llegamos a entrever la naturaleza universal del contador y el acto de contar. ¿Por qué siente el narrador principal una fascinación que borda con la obsesión por la tribu machiguenga? Admite francamente que su interés no es antropológico sino personal. Cree encontrar en el hablador “una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión... Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo” (p. 92). La función del hablador es mantener intacto al pueblo manchiguenga tras los muchos años y muchos kilómetros del andar. Al estudiar la relación entre el hablador y el pueblo machiguenga, el narrador principal empieza a comprender el papel que desempeña el contador de historias dentro de la sociedad humana y, por extensión, el significado de su propia vocación de escritor peruano.

Su obsesión por el hablador revela que el narrador principal es un escritor sumamente autoconsciente. A lo largo de su narración reflexiona sobre la naturaleza de su trabajo. Y en el segundo plano narrativo aparece la encarnación de estas reflexiones en la figura del hablador, el contador por excelencia. El narrador principal propone que la naturaleza del hablador en un pueblo es “el que ha llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizado sus tabués, reflejos, apetitos y terrores ancestrales” (p. 234). No toda persona puede llegar a este nivel de conocimiento de su sociedad y aún así, también debe poseer el talento de contar. El que habla tiene que ser “Alguien misteriosamente tocado por la varita mágica de la sabiduría y el arte de contar, de recordar, de reinventar y enriquecer lo ya contado a lo largo de los siglos, un mensajero de los tiempos del mito...” (p. 159). Es un ser privilegiado dentro del grupo y por lo tanto tiene una gran responsabilidad que cumplir. En un episodio el hablador cuenta como confía a Tasurinchi que está cansado y que quiere dejar de contar y de andar. Tasurinchi le explica que es peligroso desobedecer el destino y que el destino del hablador es vistar

a la gente y hablarle (p. 140). ¿Por qué es tan importante que el hablador cumpla con su destino? ¿Porque ser contador de historias es una función elegida. Todo miembro de la comunidad puede sentarse en el público alrededor del hablador, pero el ser que posee la capacidad de contar es un ser privilegiado y por lo tanto tiene la responsabilidad de usar su talento para mantener intacta a la comunidad.

El hablador indaga también la naturaleza del proceso creativo. Tanto en el primer nivel como en el segundo, *El hablador* es una reafirmación de los principios ya conocidos de la poética de Vargas Llosa. El principio básico de esta poética es que toda historia —sea escrita u oral— surge del mismo proceso creativo, la reconstrucción imaginativa basada en la memoria. El narrador reconstruye sus memorias de su compañero de juventud Saúl, sus años universitarios y su trabajo en el programa "La Torre de Babel". *El hablador* basa sus historias en lo que ha oído de los demás y lo que ha visto y vivido él mismo.

Ambos contadores admiten cándidamente que la subjetividad interviene en la fabricación de sus historias. El refrán con que el hablador termina sus varios episodios, "Es al menos, lo que yo he sabido", llama la atención a la subjetividad de su narración. De hecho todo el segundo plano narrativo está rociado por palabras que subrayan esta subjetividad: "Tal vez"; "Me parece"; "Puede que sea así". El narrador del primer plano, tal vez porque es más consciente de su papel de contador, nos mantiene informado de cómo va creando su historia. No hace ningún esfuerzo para ocultar a sus lectores el artificio de su creación. Nos concentramos en la recreación del personaje de Mascarita donde podemos ver claramente la función de la memoria en el proceso creativo. "Mascarita risueño y parlanchín al que conocí en 1953 y mi fantasía lo cambió 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" (p. 37). Esta cita enfatiza que para Vargas Llosa escribir significa inventar sobre una base de memoria⁹. Hace falta

9. José Miguel Oviedo explica la función de la memoria en el proceso creativo de Vargas Llosa así: "Toda la obra narrativa escrita por Vargas Llosa ha sido una elaboración imaginaria de los datos de su memoria, preferentemente de sus recuerdos de adolescencia y primera juventud. Esta vivencia o materia puede ser mínima pero su poder germinador puede ser inmenso: en cierta etapa de la recuperación de sus recuerdos, éstos se poseionan de la imaginación de Vargas Llosa y él se convierte en su mediador. Empieza entonces darles vida, un poco para librarse de ellos (los llama sus "demonios") un poco para ir conociéndolos mejor y, a la vez, doblegarlos" (1981: 76).

inventar por dos razones: primero porque la memoria no es del todo fiable (“La memoria es una pura trampa: corrige, sutilmente acomoda el pasado en función del presente” p. 93), y segundo porque como acabamos de ver el narrador principal adapta y acomoda la memoria y la realidad presente para crear un texto verosímil. Ello implica que no le interesa que su historia sea un hecho, sino que dentro de los límites del texto sea una realidad creíble. El escritor une los varios elementos de la realidad y la ficción y los entretreje. “He decidido que el hablador de la foto sea él... He decidido que ese bulto que hay en el hombro izquierdo del hablador de la foto sea un loro” (p. 230).

También fundamental para la poética de Vargas Llosa es comparar el proceso creativo al exorcismo de demonios. El autor se explica:

“Creo que [...] la creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de liberarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él, y a la vez está tratando de rescatar, de revivir, de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras que no quiere dejar morir, que no quiere que desaparezcan. Es un proceso complejo, contradictorio y del que el escritor no siempre está muy consciente y que por otra parte, no siempre puede gobernar (Oviedo 1981: 65).

Vemos esta misma motivación por crear en el narrador principal de *El hablador* cuando dice, “...la transformación del converso en hablador. Es, por supuesto, el hecho que me conmueve más en toda la historia de Saúl, lo que hace que piense en ella continuamente, la anude y desanude mil veces, y es que ha motivado que, a ver si así me libero de su acoso, la escriba” (p. 233). En el segundo plano narrativo cuando el hablador, ya reconocido como Mascarita, se pone a hablar de su lunar y la diáspora de la comunidad judía, vemos que él también está exorcizando sus demonios particulares en el acto de contar.

Si consideramos este sistema de entrecruzamientos con respecto al estudio de la oposición contrapuntual podemos ver una fuerte tensión entre los dos niveles narrativos. Lo que divide la cultura moderna del Perú de la primitiva cultura machiguenga es el uso de la palabra escrita, lo que une es el acto de contar.

LA ALTERNANCIA ORAL/ESCRITO COMO METAFORA DEL PERU

Hasta ahora hemos visto cómo Vargas Llosa crea una simultánea oposición y vinculación entre el plano oral y el plano escrito de *El hablador*. Hemos visto también cómo explota esta relación para presentar su propia poética narrativa y reflexionar sobre el significado universal del acto de contar. Sin embargo, este estudio quedaría incompleto si lo dejáramos sin considerar el significado especial de un contrapunto entre lo oral y lo escrito en una novela del Perú, un país entero basado en la misma oposición¹⁰.

El narrador principal buscada escaparse del Perú en el nido de la cultura occidental. "Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos... quería leer a Dante y Machiavelli y ver pintura renacentista" (p. 7). Irónicamente desde su exilio voluntario no puede hacer nada más que pensar en el Perú y la tribu machiguenga. Haciendo un esfuerzo para exorcizar los demonios peruanos que lo persiguen, se pone a escribir del país.

En las conversaciones entre Saúl y el narrador, entrevemos las primeras indicaciones de que el Perú es un país dividido. Saúl se identifica con los grupos indígenas mientras que el narrador busca modelos occidentales. "[Saúl] hablaba de aquellos indios, de sus usos y sus mitos, de su paisaje y sus dioses con el respeto admirativo con que yo me refería a Sartre, Malraux y Faulkner..." (p. 18). Saúl se preocupa por la explotación de la Amazonía mientras que el narrador hace todo lo posible para realizar su "sueño de peruano occidentalizado", o sea irse a Europa. Cada uno es portavoz de su visión del Perú. Saúl defiende la conservación de las antiguas culturas mientras que el narrador presenta los argumentos tradicionales para el progreso industrial y la asimilación de los grupos marginalizados por el grupo dominante (capítulo II). Solo de adulto empieza a comprender que las culturas indígenas representan parte del carácter nacional del Perú, una parte tan valiosa que no puede ser

10. El lingüista Alberto Escobar afirma que la actual situación social en el Perú está basada en una oposición entre el español (el idioma del poder político y económico, el idioma legalmente reconocido por el Estado) y los idiomas americanos (las lenguas maternas de casi la mitad de la población peruana, idiomas que carecen de una prensa escrita y de uso intenso de medios masivos). Explica esta situación lingüística en términos de la historia. Antes de la llegada del europeo existía diversificación lingüística, pero ésta se hallaba enmarcada dentro de una distribución regional. A partir de 1532 la difusión del español fractura ese cuadro y produce una situación dual que alinea en un sector a todas las lenguas de origen americano y en el otro al castellano. Este reordenamiento lingüístico resulta en la estratificación social entre dominantes y dominados (1972! 20).

descartada. Cuando hace un viaje a la selva con el equipo de programación y por fin se despierta su conciencia al significado verdadero de ser peruano, "Cuando llegamos a las tribus... tocábamos la prehistoria... la existencia de los primeros ancestros... También eso era el Perú, y sólo entonces tomaba yo cabal conciencia de ello..." (p. 71-72).

Los viajes con el equipo de programación de *La torre de Babel* presentan un montaje de la realidad actual peruana: la pobreza, la destrucción de la naturaleza, la evangelización por los norteamericanos, la marginalización de los grupos indígenas, etc. Estos son los problemas con que el narrador tiene que cargarse si quiere conocer profundamente el Perú. Y como ya hemos visto en el ejemplo del hablador, el primer requisito para ser contador de un pueblo es que uno conozca profundamente su historia. De la misma manera, el narrador principal demuestra entender que para ser escritor peruano hace falta entender por completo qué significa ser peruano.

Tal como el futuro queda incierto para los machiguengas, también es el futuro del Perú. *El hablador* no especula sobre ese futuro, pero sí parece indicar que si va ser exitoso tendrá algo que ver con el equilibrio que se establece entre sus dos culturas, la escrita y la oral¹¹. Queda claro que seguir con la modernización del Perú a todo costo será desastroso no sólo para los indígenas sino para el país entero. Los machiguengas tienen una lección para el Perú, aprender a vivir dentro de los límites de su ambiente natural o morir. Así que el futuro del país depende no de la homogeneización de estas dos culturas sino de un equilibrio contrapuntístico, un país en que lo oral y lo escrito son complementarios en vez de opuestos.

11. Alberto Escobar propone algo parecido cuando dice que es preciso que los peruanos lleguen a tener una "lengua común". Explica que tomando en cuenta la realidad pluricultural del Perú, esta "lengua común" no sería la lengua única sino una subsistencia mutua del español y las lenguas vernaculares (1972: 22).

BIBLIOGRAFIA

Chafe, Wallace

- 1982 "Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature" en Deborah Tannen (comp.), *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, Norwood (EEUU): ABLEX, 35-54.

Escobar, Alberto

- 1972 "Lingüística y política" en *El reto del multilingüismo en el Perú*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 15-34.

Farriss, Nancy M.

- 1987 "Remembering the Future, Anticipating the Past: History, Time, and Cosmology among the Maya of Yucatan". *Comparative Studies in Society and History*, New York: Cambridge University, 29: 566-593.

Goody, Jack y Watt, Ian

- 1963 "The Consequences of Literacy" en *Comparative Studies in Society and History*, The Hague: Mouton, Vol. 5, Nº 3.

Ong, Walter

- 1982 *Orality and History*, New York: Methuen.

Oviedo, José Miguel

- 1981 (comp.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus.

- 1982 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona: Seix Barral.

Ortega, Julio

- 1981 "Mario Vargas Llosa: El habla del mal". J.M. Oviedo (comp.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 25-34.

Vargas Llosa, Mario

- 1987 *El hablador*, Barcelona: Seix Barral.