

El hablador, de Mario Vargas Llosa, o la búsqueda infructuosa del Otro

Mario Vargas Llosa's The Storyteller or the Fruitless Search of the Other

Alejandro Sustí

Universidad de Lima

RESUMEN

La novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa, publicada en 1987, propone a lo largo de sus páginas un proyecto de ficcionalización etnográfica consistente en “hacer hablar” a un personaje propio de la cultura machiguenga —“el hablador”—, a partir de la puesta en escena de ciertos mecanismos de oralidad planteados por Walter Ong para las llamadas culturas orales primarias. Este artículo examina estos mecanismos, así como el desplazamiento realizado por el sujeto autoral, con miras a hacer más auténtica la ficcionalización del protagonista de la novela: Raúl Zuratas. Este desplazamiento e intento de aculturación, sin embargo, aparece signado por las marcas de un discurso fuertemente enraizado en la tradición occidental —ya sea a través de referencias al arte, la literatura o la tradición literaria cristiana—, todo lo cual invalida el propósito inicial de la ficción etnográfica como producto de la distancia cultural establecida entre la escritura y la oralidad, y la imposibilidad de situar al personaje más allá de la Historia.

Palabras clave:

Mario Vargas Llosa / *El hablador* / Oralidad / Cultura oral primaria / Ficción etnográfica / Discurso oral / Otredad / Cultura machiguenga.

ABSTRACT

The Storyteller, by Mario Vargas Llosa, published in 1987, suggests throughout its pages a project of ethnographic fictionalization consisting on “making talk” a character of the Machiguenga culture —“the storyteller”—, by staging certain mechanisms of orality raised by Walter Ong for the so-called primary oral cultures. This paper examines these mechanisms as well as the displacement made by the author in order to have a more authentic fictionalization of the protagonist: Raúl Zuratas. This displacement and attempt of acculturation, however, is signaled by the marks of a speech strongly rooted in the Western tradition —making reference to art, literature or to the Christian literary tradition—, which invalidates the original purpose of ethnographic fiction as a product of the cultural distance established between writing and orality, and the impossibility of situating the character beyond History.

Keywords:

Mario Vargas Llosa / *The Storyteller* / Orality / Primary Oral Culture / Ethnographic Fiction / Oral Speech / Otherness / Machiguenga culture

Publicada en 1987, la novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa ha dado lugar, a la fecha, a una considerable bibliografía crítica. En líneas generales, la crítica ha fijado su atención en el contacto y diálogo

que establece el texto con el discurso etnográfico y, en particular, con el discurso oral recreado en la novela, caracterizándolo, entre otros términos, como “apócrifo, fonológico y nostálgico”¹. Así, por ejemplo, Sara Castro Klarén (1996),

utilizando los planteamientos formulados por James Clifford, sostiene que el desplazamiento y contacto realizados por el sujeto autoral con el “perdido mundo de los Nambikwara o los Machiguenga” hace posible el discurso de la novela

1 Al respecto, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Jean Franco (1991), Sara Castro Klarén (1996) y Jorge Marcone (1997).

que, a su vez, aguarda ser representado y recuperado²:

*The writing subject of El hablador, closer to the model in Tristes tópicos, embarks on a voyage that departs from the center, where the subject appears anchored, and pushes out to the periphery of consciousness where the "lost world" of the Nambikwara or the Machiguenga awaits representation, recovery, existence*³. (p. 44)

La producción del discurso oral en *El hablador*, por lo tanto, está estrechamente ligada a las sucesivas posiciones que ocupa el sujeto autorial a lo largo de un viaje de exploración por un espacio que pretende aprehender a través de la representación textual. Ello puede constatarse desde las primeras páginas de la novela:

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. Había visitado la reconstruida casa de Dante, la iglesita de San Martino del Vescovo y la callejuela donde la leyenda dice que aquél vio por primera vez a Beatrice, cuando, en el pasaje de Margherita, una vitrina me paró en seco: arcos, flechas, un remo labrado, un cántaro con dibujos geométricos y un

maniqué embutido en un *cushma* de algodón silvestre. Pero fueron tres o cuatro fotografías las que me devolvieron, de golpe, el sabor de la selva peruana⁴. (p. 7)

En el pasaje, el sujeto aparece ubicado en calidad de turista en una de las cunas de la civilización occidental —la ciudad de Firenze— y con el deseo de entrar en contacto con el legado artístico de un periodo histórico particular, el Renacimiento. Se trata, por lo tanto, de un desplazamiento físico realizado a través de un espacio geográfico muy concreto y destinado a la aprehensión de un universo o sistema simbólico conformado por un conjunto de lugares fuertemente semantizados que remiten a su vez a un texto canónico de la literatura occidental, la *Divina Comedia*: "Había visitado la reconstruida casa de Dante, la iglesita de San Martino del Vescovo y la callejuela donde la leyenda dice que aquél vio por primera vez a Beatrice (...)." A través de su desplazamiento el sujeto reconoce las marcas de una representación poética cuyo prestigio no se cuestiona: de este modo, el espacio geográfico adquiere una fuerte connotación simbólica que deriva de su reconocimiento como parte de una construcción cultural específica. El contacto, además, provee al sujeto de una autoridad y prestigio que

demuestran claramente la interacción existente entre lo poético y lo político: el pasaje, colocado al inicio de la novela, le brinda al sujeto la posibilidad de ubicarse en una posición privilegiada que sustentará la credibilidad de sus palabras a lo largo de ese otro texto, la novela, que el lector tiene en sus manos⁵.

Por otra parte, el desplazamiento otorga un valor incuestionable a la autenticidad y a la existencia de lo irrepetible —en términos que emplearía Walter Benjamin—, es decir, al acercamiento al aura que rodea a los lugares que se visitan, aquello que precisamente resulta intangible en toda representación realizada por medios mecánicos o técnicos⁶. La paradoja reside en el hecho de que el sujeto, en su recorrido por la ciudad que visita, se propone rescatar aquello que precisamente por definición resulta intangible: tanto los lugares visitados como los objetos encontrados en la vitrina de la galería se constituyen, en última instancia, como ausencias de una escena o escenario irrepetibles, testimonios de una historicidad cuya huella se intenta recuperar infructuosamente a través de la representación textual.

En relación con los objetos y fotografías con los que el narrador tropieza en el marco de su recorrido por la ciudad renacentista, estos activan en su memoria el

2 El uso de la expresión "sujeto autorial" obedece a la necesidad de emplear una instancia que se sitúe en un plano medio entre la figura del autor y la del narrador. En el caso de la novela *El hablador* el sujeto autorial representaría a un sujeto ficcionalizado que, por momentos, se confunde con la figura del autor, una vez hecha la alusión a episodios de la vida del propio escritor Mario Vargas Llosa, en los que se constata la presencia de personajes que formaron parte de su entorno y formación como intelectual, como, por ejemplo, el historiador Raúl Porras Barrenechea.

3 "El sujeto autorial de *El hablador*, de manera similar al modelo de *Tristes tópicos*, se embarca en un viaje desde el centro, en donde el sujeto aparece situado, y se desplaza hacia la periferia de la conciencia donde el 'mundo perdido' de los Nambikwara o los Machiguenga aguarda su representación, redescubrimiento y existencia." (Castro Klarén, p. 44, traducción mía).

4 Mario Vargas Llosa. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987. Todas las citas se hacen por esta edición.

5 Esta autoridad también se certifica a través de alusiones posteriores a "autores preferidos" que hace el sujeto autorial en las primeras páginas de la novela: "Hablaba [Mascarita] 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, mis autores preferidos de aquel año" (p. 18).

6 El concepto de "aura", como bien se sabe, es propuesto por Walter Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*; su definición, sin embargo es bastante elusiva. El filósofo alemán emplea el concepto ya sea para referirse a la autenticidad de las obras de arte e, incluso, a la de objetos naturales: "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (p. 20). "La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica" (p. 22). "(...) en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible" (p. 22).

retorno de aquello que precisamente ha motivado su viaje: el deseo de olvidar (“Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos”). Constituidos como la diferencia, estos artefactos son portadores de un sentido cuyo desciframiento se constituirá, en última instancia, en la preocupación central de la narración que se inicia. Metafóricamente, la vitrina dentro de la cual se enmarcan los objetos delimita aquello que se pretende representar y conocer. Colocados en el centro mismo de la mirada del sujeto, las flechas, el remo labrado, el cántaro y el maniquí metaforizan la presencia/ausencia de un Otro que se pretende conocer/reconocer a través de la representación textual, un Otro cuya huella elusiva da origen al texto.

Por otra parte, también es cierto que la singularidad del hallazgo genera una mayor urgencia en el sujeto por llevar a cabo el proyecto de escribir sobre este Otro elusivo y ausente: el contraste generado entre lo que se pretende olvidar (“olvidarme por un tiempo del Perú y los peruanos”), entre la necesidad del desarraigo y la presencia ineludible de la huella de un origen, se convierte en el principal motor de la ficción: conjugadas de un modo fluctuante, la memoria y el olvido —o quizás sería mejor decir con este último: el intento de olvidar— intercambian sus posiciones en el transcurso de la narración y hacen posible el texto. Este conflicto, además, se activa por la condición de un sujeto escindido que narra a partir de la carencia: el intentar olvidarse “por un tiempo del Perú y los peruanos” paradójicamente implica la necesidad de ocupar una posición distinta a la que ya ocupa en el mundo, pero es precisamente esta necesidad la que, finalmente, ha de conducirlo a interesarse por aquello que él mismo no es. De esta manera, desde su origen el discurso aparece signado por una fractura o escisión cuyo correlato más tangible resulta ser su naturaleza polifónica, en cuya estructura se identifican ocho capítulos narrados por dos voces que se excluyen mutuamente: la primera de estas identificada con el sujeto autorial, un narrador motivado por una necesidad de contacto

y de apropiación del discurso producido por una segunda voz narrativa, la del hablador. El reconocimiento de esta alteridad también se anuncia en una de las fotografías que contempla el sujeto, al final del primer capítulo:

Todas las caras se orientaban, como los radios de una circunferencia, hacia el punto central, una silueta masculina que, de pie en el corazón de la ronda de machiguengas imantados por ella, hablaba, moviendo los brazos. Sentí frío en la espalda. Pensé: “¿Cómo consiguió este Malfatti que le permitieran, cómo hizo para...?”. (p. 10)

El sujeto cree reconocer por primera vez al hablador e implícitamente expresa su deseo por escuchar su voz y capturarla de manera similar a como el fotógrafo Malfatti ha fijado su imagen. Para él, “escuchar” implica atribuir una corporalidad específica a la voz del Otro y una fuente, un lugar de origen que capture su carácter “trasgresor” de voz nómada. Más adelante, conforme vaya adentrándose en el “perdido mundo de los Nambikwara o los Machiguenga” y, paralelamente, su voz coexista en el texto con la del hablador sin llegar nunca a establecer contacto ni diálogo con ella, el sujeto irá tomando conciencia de la imposibilidad de su proyecto inicial. No será sino hasta el final de su relato que esbozará una hipótesis y le asignará la identidad de un antiguo compañero de estudios de la universidad, Saúl Zuratas:

¿Anda entre ellos, con ese pasito corto, de palmípedo que asienta a la vez toda la planta del pie, típico de los hombres de las tribus amazónicas, mi ex amigo, el ex judío, ex blanco y ex occidental Saúl Zuratas? He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo. (p. 230)

Puestos en relación intratextual, los dos pasajes citados —aquel que alude a la fotografía de Malfatti y este último— dialogan entre sí y muestran el proceso de semantización que intenta generar el texto: desde la ausencia de una

corporalidad y una voz subrayadas en la fotografía referidas a aquella “silueta masculina” hasta la formulación de la hipótesis final en la que el narrador opta por anteceder el prefijo “ex” a todas aquellas otras identidades vaciadas por el protagonista del relato y que hablan de su nomadismo, identidades que ha ido abandonando a lo largo de su propia historia (“amigo”, “judío”, “blanco”, “occidental”) para convertirse en aquello que, provisionalmente, “es” en el presente de la narración: un hablador. Sin embargo, este proceso de semantización que coloca en un primer plano una preocupación lingüística —que podríamos incluso calificar como metaficcional, pues en última instancia describe las dificultades inherentes al proceso de contar la historia— no deja de resultar problemático, pues la denominación adoptada —el término “hablador”—, empleada por otros personajes de la ficción, como los esposos Schneil, siempre resultará provisional e inadecuada:

Los Schneil habían hecho conjeturas, barajado hipótesis. El hablador, o los habladores, debían ser algo así como los correos de la comunidad. Personajes que se desplazaban de uno a otro caserío, por el amplio territorio en el que estaban aventados los machiguengas, refiriendo a unos lo que hacían otros, informándoles recíprocamente sobre las ocurrencias, las aventuras y desventuras de esos hermanos a los que veían muy rara vez o nunca. El nombre los definía. Hablaban. Sus bocas eran los vínculos aglutinantes de esa sociedad a la que la lucha por la supervivencia había obligado a resquebrajarse y desperdigarse a los cuatro vientos. (pp. 90-91)

Dado el carácter elusivo del referente expresado en la naturaleza nómada de su existencia, el empleo del término “hablador” queda condicionado a la comprobación de aquello que hipotéticamente “es” un hablador, pero que nunca llega a demostrarse. La precariedad del término y la consecuente reducción que opera sobre su referente se comprueba cuando el sujeto autorial recurre a los “estudios y

artículos” antropológicos y lingüísticos para concluir que “nunca, en ninguno de estos trabajos contemporáneos, encontré la menor información sobre los habladores” (p. 151), conclusión a la que también parecen llegar los esposos Schneil —a quienes visita algunos años más tarde e interroga al respecto— que, en principio, no creen recordar o fingir no conocer el término:

—¿Los habladores? —preguntó Edwin Schneil. Su sorpresa parecía genuina.

Hubo una larga pausa, en la que el chirriar de los invisibles insectos nocturnos pareció volverse ensordecedor. ¿Me iba a preguntar él a mí quiénes eran los habladores? ¿Me dirían también los Schneil, como la maestra y el curaca-pastor, que nunca habían oído hablar de ellos? Pensé que, de veras, los habladores no existían: yo los había inventado y domiciliado luego en falsos recuerdos para darles realidad. (p. 167)

A la dificultad que representa el carácter elusivo del referente se añade luego una nueva constatación que proviene del testimonio de los Schneil y que se refiere a la posición que ocupa el hablador dentro de la misma comunidad los machiguenga:

—No me sorprende nada que Martín y la maestra de Nuevo Mundo no hayan querido decirle nada sobre ellos —intervino luego de un momento, la señora Schneil—. Es un tema que a ningún machiguenga le gusta tocar. Un asunto muy privado, muy secreto [...] No tienen reservas sobre nada. Pero sobre los habladores, sí. Es lo único que evitan siempre. (p. 169)

Si pensar en la sola existencia de un personaje al cual el sujeto autorial intenta capturar a través de una denominación provisional y arbitraria como la de “el hablador” resulta problemático, a ello ha de agregarse el hecho de que su propia existencia en la comunidad de origen es

materia de reserva: estos dos silencios parecen superponerse y potenciarse en el texto hasta el punto en que aquello que se constituía en un inicio como objeto de interés, estudio y representación, ahora se convierte en una entelequia cuya sola posibilidad de existencia resulta utópica. Y, sin embargo, a pesar de esta doble potenciación del silencio que rodea al referente —podría argumentar el sujeto autorial—, el “hablador” existe en el texto como una realidad textual a la cual se hace necesario conocer.

La construcción de la oralidad

Como bien ha señalado Jorge Marcone (1997), en *El hablador* se produce una reoralización de la tradición oral localizada en aquellos capítulos en los que se hace “escuchar” la “voz” del hablador. Ello puede constatarse en el uso de ciertas fórmulas (“Eso es, al menos, lo que yo he sabido”; “Eso era antes”), o epítetos (“Tasurinchi, el ciego, el del río Cashirari”; “Kashiri, la luna”; “Tasurinchi, el hierbero”; “Tasurinchi-gregorio”; “Tasurinchi-jehová”). Ambos recursos son propios de una “cultura oral primaria” y su uso se justifica “para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado” (Ong, p. 41). Además de estas pautas mnemotécnicas aparecen referentes espaciales que son parte de la vida de los machiguengas: la presencia de la selva y sus ríos, árboles, alimentos y animales que interactúan como personajes con los seres humanos, todo lo cual expresa un pensamiento situacional: “las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca el mundo humano vital” (Ong, p. 55).

A estas características Marcone agrega las constantes redundancias, el uso de diminutivos, la ausencia de conectivos, “una tendencia a no subordinar distintas

unidades de una serie en una sola forma sintáctica o al rechazo general a la síntesis” (p. 175) y construcciones sintácticas tales como el *loísmo* y el *leísmo* y otras propias del español de la selva del Perú. Se incluyen también las “preguntas retóricas que orientan la atención y las expectativas del oyente”, “la asociación de una historia tras otra sin estructurarse alrededor de un tópico general” (p. 180), así como “el actuar” la historia narrada (p. 184).

La presencia de estos recursos, sin embargo, no implica que los relatos del hablador se estructuren y operen desde un marco conceptual que exclusivamente remita a una cultura oral primaria. Si bien el personaje hace referencia a fuentes orales y sus historias se organizan siguiendo una estructura acumulativa, no hay modo alguno de comprobar la existencia de un antecedente oral dentro de la ficción: más allá del uso de las pautas mnemotécnicas referidas, la estructura de su discurso muestra pocos indicios de una capacidad de memoria verbal. Destaca, por ejemplo, la ausencia de componentes somáticos que acompañen la ejecución del relato ante el auditorio y contribuyan a su memorización, como son movimientos corporales, ademanes, actividades manuales, etcétera (Ong, p. 71); también es notable la ausencia de grandes personajes⁷. Estas carencias subrayan un desconocimiento del modo en que opera la memoria verbal en el emisor y receptor al momento de la transmisión oral del relato. De hecho, el rol del auditorio al cual el hablador se dirige es bastante limitado; como anota Marcone, “en muy pocas ocasiones estas preguntas parecen originarse en una interacción verbal con la audiencia” (p. 180).

El discurso oral en la novela, por lo tanto, puede interpretarse como una construcción llevada a cabo por el propio narrador colocada en la “voz” del hablador. La naturaleza híbrida de este discurso, por otra parte, encuentra una justificación en el modo en que se configura la subjeti-

7 “La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas” (Ong, p. 73).

vidad del hablador: se trata de un sujeto —el “ex judío, ex blanco y ex occidental” Saúl Zuratas— que pretende aculturarse y que, en ese proceso, produce un discurso de transición:

Eso lo aprendí de ustedes. Antes de nacer, pensaba: “Un pueblo debe cambiar. Hacer suyas las costumbres, las prohibiciones, las magias de los pueblos fuertes. Aduñarse de los dioses y diosillos, de los diablos y diablillos de los pueblos sabios. Así todos se volverán más puros”, pensaba. Más felices también. No era cierto. Ahora sé que no. Lo aprendí de ustedes, sí. ¿Quién es más puro y más feliz renunciando a su destino, pues? Nadie. Seremos lo que somos, mejor. (pp. 211-212)

La posición del hablador no es otra que la de un etnógrafo que reniega la validez del discurso etnográfico: su valoración de la cultura machiguenga proviene de la experiencia de descarte de un modelo que pretende “desarrollar, hacer más pura” a esa cultura. El problema ético de tal posición se formula al inicio de la novela, cuando Zuratas decide apartarse de su carrera como etnógrafo, tal como sostienen, en una conversación, los doctores Porras Barrenechea y Matos Mar, como personajes de la ficción: “[a Zuratas] Se le ha metido, imagínese usted, que el trabajo que hacemos es inmoral” (p. 34). La contradicción del proyecto del protagonista se hace evidente en el uso de conceptos tales como “pureza” y, por extensión, “desarrollo”, que corresponden a una mirada ajena a aquella cultura a la cual intenta asimilarse. Por ello, la ficción etnográfica que constituyen sus relatos queda completamente invalidada por la posición que ocupa en el universo narrativo⁸. La paradoja, por lo tanto, radica en que la posibilidad de “salva-

ción” de la Otridad representada por el machiguenga, y que esboza Zuratas, se neutraliza y anula porque se plantea siempre en el texto desde el lugar del sujeto “que salva” y no desde el de quien supuestamente necesita “ser salvado”.

La ficción etnográfica

Aun cuando puede asumirse provisoriamente la identidad entre narrador y sujeto autorial en la novela, es necesario contrastar la posición del autor y el lector y sus diferencias en relación con la del narrador. Si para este último la existencia del hablador es elusiva e hipotética, para el lector y, obviamente, para el autor, esta resulta inequívoca, pues en tres de sus ocho capítulos la voz del hablador “se hace escuchar”. En última instancia, es el lector quien se encarga de establecer el nexo que existe entre el narrador y el hablador, es él quien percibe la dualidad de voces del texto y reconoce desde una posición privilegiada los dos espacios físicos mutuamente excluyentes que se presentan en el corpus de la novela. Estos espacios responden a un orden y organización textual que asigna un espacio gráfico —y, por extensión, tipográfico— al discurso “oral” del hablador y con ello lo incorpora a una cultura escrita. De este modo el autor facilita al lector la posibilidad de “escuchar” la voz de un sujeto que, en apariencia, proviene de una cultura oral primaria.

Por otra parte, con respecto al discurso del hablador existen una serie de indicios que remiten a la noción de intertextualidad⁹:

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me

desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra-machacuy, tal vez. Tasurinchi-gregorio era. Estaba tendido de espaldas. El mundo se habría vuelto más grande, entonces. (...) Porque ahora, siendo insecto, tenía varios ojos. ¿Qué te ha ocurrido, pues, Tasurinchi-gregorio? ¿Un brujo malo, comiéndose una mecha de tus pelos, te cambió? ¿Un diablillo kamagarini, entrándose en ti por el ojo de tu trasero, te volvió así? Sentí mucha vergüenza reconociéndome. ¿Qué diría mi familia?. (p. 196)

El texto cuyo eco resuena en el pasaje es, obviamente, *La metamorfosis* de Franz Kafka, lo cual se certifica en el uso del epíteto “gregorio” que acompaña al nombre del hablador, clara alusión al personaje kafkiano, Gregorio Samsa. La referencia se dirige a un lector que, se presume, maneja la fuente. Sin embargo, es interesante anotar que el hablador también “dialoga” e involucra a su auditorio al incluir referentes que proceden del marco humano vital de los machiguengas, como son la alusión al brujo y la clasificación del insecto (“chicharra-machacuy”). El texto, en tal sentido, se propone como un espacio de encuentro de dos tiempos —un “antes de” y un “después de” en la pertenencia a un núcleo familiar— y dos espacios (“El mundo se habría vuelto más grande, entonces”) pero, sobre todo, en una metáfora del proceso de transformación sufrido por el propio personaje, al intentar incorporarse a la cultura machiguenga, y en una suerte de afirmación acerca del peligro implícito de ese desplazamiento, dirigida a dos

8 Una conclusión similar plantea Marcone: “*El hablador* es una etnografía nostálgica del pasado de los machiguengas contemporáneos y el relato de una obsesión por un discurso oral que en definitiva ni se busca, ni se necesita y tal vez ni siquiera se quiera encontrar” (p. 213).

9 Sobre el concepto de intertextualidad y sus implicancias para el trabajo etnográfico, Clifford, citando a Roland Barthes (1977), sostiene: “(...) la crítica literaria reciente sugiere que la habilidad de un texto para alcanzar sentido de una manera coherente depende menos de las intenciones buscadas por un autor original que de la actividad creativa de un lector. Para citar a Roland Barthes, si un texto es ‘un tejido de citas tomadas de innumerables centros de cultura’, entonces ‘la unidad de un texto no radica en su origen sino en su destino’” (pp. 146, 148).

auditorios: 1) al de los machiguengas que “escuchan” al hablador, y 2) al de los lectores.

Veamos dos ejemplos más:

Hasta que un día en un quebradita perdida, nació un niño. Era distinto. ¿Un serigórompi? Sí, tal vez. Empezó a decir: “Soy el soplido de Tasurinchí, soy el hijo de Tasurinchí, soy Tasurinchí. Soy esas tres cosas a la vez.” Eso decía. Y que había bajado del Inkite a este mundo, enviado por su padre, que era él mismo, a cambiar las costumbres pues las gentes de habían corrompido y ya no sabían andar.

[...]

Tenía su magia, también (...) Podía convertir unas pocas yucas y unos cuantos bagres en tantísimos, en muchísimas yucas y pescados para que toda la gente comiera. Devolvía los brazos a los mancos, los ojos a los ciegos y hasta hacía regresar a su mismo cuerpo a las almas que se habían ido. (p. 207)

El personaje aludido en el pasaje es luego referido como “Tasurinchí-jehová” y se cuenta que su pueblo, como el de los machiguengas, “tuvo que echarse a andar por los montes” porque “los viracochas lo expulsaron del bosque en

el que hasta entonces vivió” (p. 209). El lector nuevamente puede reconocer la fuente textual del relato que es, en este caso, la Biblia. Lo significativo radica en el hecho de que también se halla en condiciones de establecer un nexo con una afirmación hecha por el propio Zuratas en una conversación con el narrador años antes, en que critica las investigaciones del Instituto Lingüístico de Verano y su proyecto de traducir la Biblia: “Tus lingüistas son más refinados, los quieren matar de otro modo. ¡Traduciendo la Biblia al machiguenga, qué te parece!” (p. 94).

Aun cuando Zuratas se opone a la aculturación de los machiguengas a través de su asimilación al cristianismo, en su discurso como hablador incorpora el texto bíblico para hacer un paralelo entre aquellos y el pueblo judío; al hacerlo, estaría nuevamente demostrando que la pretendida “pureza” en la cual desea mantener a sus interlocutores es un proyecto destinado al fracaso. Como él mismo había afirmado antes de su conversión en *hablador*, “[n]uestra cultura es demasiado fuerte, demasiado agresiva. Lo que toca, lo devora. Hay que dejarlas en paz” (p. 97). Es evidente que al dirigirse a su auditorio machiguenga el hablador produce un discurso que lleva inscritas las marcas de su propia subjetividad y lo identifican como judío, blanco y, en última instancia, occidental. Por lo

tanto, resulta errónea o en todo caso incompleta la afirmación del narrador de que el acto de narrar obedece a una necesidad universal o “primordial”, “algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo” (p. 92). La figura, como ilustra el caso del hablador, sería más bien la inversa: toda narrativa se concibe como una construcción cultural en la que su productor refleja un conjunto de identidades que son a su vez parte del tejido social e histórico de la sociedad a la que pertenece.

Ello, claro está, se extiende a la figura del autor, quien, al pretender —valga la redundancia— “hacer hablar” a un hablador, ocupa una posición análoga a la del etnógrafo¹⁰; el resultado del desplazamiento anunciado al comienzo del relato hacia el machiguenga como objeto de estudio nunca se realiza. Este fracaso contribuye a subrayar el carácter literario del texto etnográfico, confirma la separación ineludible que la escritura produce entre el significante y el cuerpo individual o colectivo¹¹. En tal sentido, la noción de desplazamiento o viaje, anunciada al comienzo de la novela, representa más bien el deseo por recuperar un lugar de producción fuera de la Historia que resulta incompatible con el carácter del texto escrito. El hablador y, por extensión, el machiguenga ocupan una suerte de no-lugar que la escritura, como instrumento de aprehensión del Otro, en vano intenta reproducir.

10 “Not only does the «history» of the writing of the story appear in alternating chapters with a simulacrum of an ethnographic representation of the Machiguenga, but the «author» or subject of the novel, affirming the post-modern critique of ethnography and the current dismantling of our received notions of the truth/fiction opposition, weaves into the story of the storyteller a critique of ethnographic discourse in Peru” (Castro Klarén, p. 43). Trad. “No solo el recuento del proceso de escritura de la «historia» aparece alternándose en capítulos con un simulacro de una representación etnográfica de los Machiguenga, sino que el «autor» o sujeto de la novela, afirmando una crítica posmoderna de la etnografía y el actual desmantelamiento de nuestras nociones de la dicotomía verdad/ficción, incorpora en la historia del hablador una crítica del discurso etnográfico en el Perú” (Castro Klarén, p. 43, traducción del autor).

11 “A esta escritura que invade el espacio y capitaliza al tiempo, se opone la palabra que no va lejos y que no retiene nada. Bajo el primer aspecto, no abandona el lugar de su producción. Dicho de otro modo, el significante no se puede separar del cuerpo individual o colectivo, no se puede exportar. La palabra es aquí el cuerpo que significa. El enunciado no se separa ni del acto social de enunciación, ni de una presencia que se da, se gasta o se pierde al nombrarla. Sólo hay escritura cuando el significante puede aislarse de la presencia (...)” (De Certeau, 1993, p. 212).

Bibliografía

- BARTHES, R. (1987). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BENJAMIN, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-60). Madrid: Taurus.
- CASTRO KLARÉN, S. (1996). Monuments and Scribes: *El hablador* addresses Ethnography. En T. J. Peavler y P. Standish (eds.), *Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction* (pp. 39-57). Albany: State University of New York Press.
- CLIFFORD, J. (1991). Sobre la autoridad etnográfica. En C. Geertz, J. Clifford *et al.*, *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 141-70). Buenos Aires: Gedisa.
- DE CERTEAU, M. (1993). *La escritura de la historia* (trad. J. López Moctezuma). México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- FRANCO, J. (1991). ¿La historia de quién? La piratería postmoderna. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVII, (33), 11-20.
- GEERTZ, C. (1989). *El antropólogo como autor* (trad. A. Cardín). Barcelona: Paidós.
- MARCONE, J. (1997). *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ONG, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, D. F.: Siglo XXI.
- VARGAS LLOSA, M. (1987). *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.