CONFIGURACIÓN DEL UNIVERSO MITOLÓGICO DE LOS MACHIGUENGAS EN LA NOVELA "EL HABLADOR" DE MARIO VARGAS LLOSA

LUZ ANGELA ORDOÑEZ GOMEZ

EMILCEN DEL SOCORRO PINEDA ESCOBAR

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSFÍA

MAESTRIA EN ETNOLITERATURA

SAN JUAN DE PASTO

2015

CONFIGURACIÓN DEL UNIVERSO MITOLÓGICO DE LOS MACHIGUENGAS EN LA NOVELA "EL HABLADOR" DE MARIO VARGAS LLOSA

LUZ ANGELA ORDOÑEZ GOMEZ

EMILCEN DEL SOCORRO PINEDA ESCOBAR

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de

Magister en Etnoliteratura

Asesor:

Dr. JORGE VERDUGO PONCE

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA

MAESTRIA EN ETNOLITERATURA

SAN JUAN DE PASTO

2015

NOTA DE RESPONSABILIDAD

"Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad exclusiva del autor".

Artículo 1° del acuerdo N° 324 de octubre 11 de 1966 emanado del honorable Consejo superior de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACION

Fecha sustentación: 26 –Oct – 2015

Puntaje: 83.3

_____

_____

_____

_____

_____

_____

JURADO A.

_____

JURADO B.

_____

PRESIDENTE DE TESIS

San Juan de Pasto, Octubre de 2015

AGRADECIMIENTOS

Las autoras agradecen:

Al Doctor Jorge verdugo Ponce por orientarnos en este trabajo, una vez más confirmamos que sus enseñanzas, conversaciones y encuentros trascienden su labor de maestro y se quedan para perdurar en el tiempo. Nuestra infinita gratitud.

Al director y profesores de la Maestría por compartir sus enseñanzas y enriquecernos con sus experiencias.

A nuestros jurados por su disposición de leer y corregir nuestro trabajo, aportando sus conocimientos en nuestra formación como estudiantes.

DEDICATORIA

A esa fuerza interior que día a día me hace sentir bendecida y que se acerca a una divinidad desconocida pero siempre presente en mi vida.

A la mirada y el amor de mi esposo que siempre está allí para saberme amada, protegida.

A la sonrisa de mis hijos; Ana Sofía y Juan Manuel, a sus ocurrencias y al hacerme maestra con sus experiencias.

Al afecto de mi madre, a su ejemplo y tenacidad.

A mi padre que está en el cielo y que me acompaña siempre.

A mis hermanos y amigos que salvaguardan mi vida como propia.

A mi compañera Emilcen Pineda Escobar, por enseñarme la perseverancia y el carácter.

A todos aquellos que en la Universidad de Nariño me hacen sentir en casa.

Luz Ángela

A Dios por sus infinitas bendiciones, por guiar y sostener mi vida en cada prueba

A mi hijo LUIS EDUARDO hermosa razón e inspiración de mi existir

A mi esposo compañero de sueños y complemento en mi vida

A mis padres pilares fundamentales en mi educación y muestra del amor sin límites

A Luz Ángela compañera incondicional en este recorrido

A mis amigos por sus palabras de aliento en este proceso

Emilcen

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN 13

1. CONFIGURACIÓN DEL MUNDO MACHIGUENGA A PARTIR DEL PRIMER NARRADOR 17

1.1 Actos autentificadores en la novela 17

1.2 Campos de referencia 31

1.3 Campos de referencia internos 32

1.4 Campos de referencia externos 35

2. CONFIGURACIÓN DEL MUNDO MACHIGUENGA A PARTIR DEL PERSONAJE EL "HABLADOR" 38

2.1 La negación de un "yo" (Saúl Zuratas) por el "otro" (Mascarita) 38

2.2 Personaje Esférico 42

2.3 El escenario 48

2.3.1 El criterio biológico 49

2.3.2 La identidad 51

2.3.3 La importancia 55

3. LA CONTRAPOSICIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO NARRATIVO MACHIGUENGA ENTRE EL PRIMER NARRADOR Y EL HABLADOR 63

3.1 Análisis narrativo de "El hablador" 64

3.1.1 Identificación de "la historia" de "El hablador" 66

3.1.2 El tiempo 68

3.1.3 La frecuencia 72

3.1.4 El modo 73

3.1.4.1 Modo: distancia y relato de las palabras 74

3.1.4.2 Modo: la focalización 77

3.1.5 La voz 78

3.2 Análisis de la "narración Machiguenga" 81

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES 84

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 88

NETGRAFIA 89

LISTA DE IMAGENES

Pág.

Imagen 1. Visita del primer narrador a la galeria 22

Imagen 2. Descripción del encuentro iconográfico 25

Imagen 3. Saul Zuratas (Mascarita) 28

Imagen 4. Encuentro con su apariencia 40

Imagen 5. Machiguengas andantes 54

LISTA DE FIGURAS

Pág.

Figura 1. Teoría de Hrushovski 37

RESUMEN

La intención de este trabajo obedece a la posibilidad de involucrarse en el quehacer lector y la responsabilidad que como lectores de una obra asumimos. **"**Configuración del universo mitológico machiguenga en la novela el Hablador de Mario Vargas Llosa" es un intento de interpretación lectora y análisis que proponemos basado en la estructura literaria de Dolezel, Harshaw, Iser, Genette, entre otros y tomando como punto de referencia el universo mitológico machiguenga presente en la novela.

ABSTRACT

The intention of this work is due to the possibility of becoming involved in the endeavor and the reader responsibility as readers of a work we assume. "Setting the mythological universe Machiguenga in the novel "the Speaker" by Mario Vargas Llosa " is an attempt to reader interpretation and analysis we propose based on the literary structure of Dolezel, Harshaw, Iser, Genette, among others and taking as a point of reference the universe Machiguenga mythological present in the novel.

INTRODUCCIÓN

Cuando nos enfrentamos al espacio literario y adoptamos el papel de lectores, es preciso reconocer la responsabilidad que llevamos inmersa, pues el texto literario, el autor o hasta nuestros propios prejuicios, pueden jugarnos una mala pasada, cuando de hacer un intento de interpretación o análisis se trata. Y es que esto se da precisamente porque la literatura a lo largo de su historia, ha conjugado una serie de fundamentos que hasta los propios literatos, en un tiempo determinado, replican, formulan o transforman los criterios de los mismos.

A partir de esa premisa, buscamos hacer un acercamiento a lo que podría llamarse "la responsabilidad de un lector con la obra", a escudriñarla, a romper el discurso monológico en el que suelen caer las obras literarias cuando engañan con audacia a quienes las leen, o en un plano más ontológico, a intentar descubrir la esencia de su existencia, lo "no dicho" por ella misma.

Uno de los planteamientos más importantes que debemos tener en cuenta como lectores es, en primera instancia, lograr llegar, o por lo menos hacer un intento de acercamiento, a lo que suele llamarse "obra literaria" y a su característica más definitoria, la ficción. Pues partiendo de ésta, es como se logra aproximarse a una interpretación que como lectores nos comunica con otro factor clave, puente entre el lector y la obra misma: el narrador.

En ese orden de ideas, partiremos del primer planteamiento que hace referencia al reconocimiento de lo que es un texto literario. Benjamin Harshaw, manifiesta:

> Las obras literarias no son por lo general "mundos fictivos" puros y sus textos no están compuestos de meras proposiciones "fictivas" o de un lenguaje "fictivo" puro. Los significados dentro de los textos literarios se relacionan no solo con un campo

> de referencia interno (el cual en efecto, es privativo de los mismos) sino también con los campos de referencia externa. Esta naturaleza bipolar de la referencia literaria es un rasgo esencial de la literatura. (Harshaw, 1987:147)

Esta apreciación dialógica entre lo fictivo y lo real como particularidad de la literatura misma, es la que permite al lector cuestionarse en su papel de "observador autónomo" que asume en el mismo instante en que lee; decimos autónomo, porque pese a su poca o mucha experiencia lectora, es él mismo el que asume el riesgo de interpretar esta bipolaridad literaria.

Por su parte, como bien lo menciona Harshaw, los discursos literarios no son netamente "fictivos", ni puramente "reales", y es por esto, que el distanciamiento entre lo "irreal" y lo fictivo" en la cuestión literaria cada vez se hace más evidente. "La ventaja de interpretar los mundos (y seres) de ficción como mundos posibles redime a la literatura de la servidumbre con respecto del mundo real" (Garrido, 1997:16). Lo que sugestiona cada vez más el acoplamiento de los lenguajes fictivos en los textos literarios y en parte también conducen al "desdoblamiento lector" que en últimas, es quien se servirá de la naturaleza misma del texto.

"Las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad, como todavía las considera nuestro "conocimiento tácito"; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse" (Iser, 1997: 45).

Lo anterior implica en el acto mismo de la literatura y del texto, un profundo análisis de los acontecimientos que se narran en una obra literaria, que lejos de ser meramente descriptivos, formulan la posibilidad de interpretación que entrarían en juego con el lector, y cuyas manifestaciones de lenguaje, harán que éste mismo, recorra el camino

fictivo y auténtico dentro del mismo texto, o se encuentre con el acto de la torpeza y sea engañado por una falacia alucinante producto de su "ingenuidad lectora" o simplemente esa misma, sea una posibilidad "fictiva" que se manifiesta en la circunstancia de la misma acción de leer.

Sin querer hacer presunciones que demeriten todos los elementos anteriormente mencionados que involucran a la literatura, llegamos a la noción clave para este trabajo de análisis literario: el narrador. Sin duda alguna, éste juega un papel importante entre el acto mismo de leer que asume "el lector" y el quién, cómo, dónde, qué cuenta y qué oculta, "el narrador". Quien asume la tarea de autentificar los actos de habla de un texto y que de alguna manera, puede "enredar" o "desenredar" el texto; o también puede manejar una posición que poco ayude al lector o más bien cometa un acto de "engaño literario" a quien se valga de él. "El narrador es inconsciente en sus posiciones o afirmaciones y destruye así "su credibilidad" o el narrador adopta una actitud irónica hacia su autoridad autentificadora, de tal modo que convierte el acto narrativo en juego inconexo" (Dolezel, 1997: 118).

Por su parte y centrándonos más en el texto particular de que se tratará este trabajo, la novela "El hablador" de Vargas Llosa, no se puede quedar atrás de este dispendioso engranaje literario que hemos mencionado anteriormente, y puesto que es una novela que ha sido analizada desde diferentes aspectos entre los cuales podría mencionarse, la dicotomía entre la cultura occidental y la negativa de "civilización" de los Machiguengas hasta un posible relato "etnográfico" por la discursividad manejada; trasfondos políticos que en esos tiempos el Perú atravesaba o como lo afirma la siguiente cita: "El hablador es una novela exploratoria. El narrador refuerza en ella sus confesiones mediante la voz que revela lo que está por hacer en aquel fulgor renacentista, sin esconder las angustias relativas al Perú, o declarar los motivos de su enfado con la patria. Una novela construida por un

narrador que, presentándose como escritor, es tan personaje como los demás que transitan por el libro". (Piñón, 2003: 54).

El mundo Machiguenga constituido en la novela, es para nosotros, el punto de inicio, lograr legitimar hasta qué punto el narrador cuestiona, transgrede o autentifica el discurso del universo mitológico de los indígenas en el espacio de la literatura, es la tarea que nos compete.

1. CONFIGURACIÓN DEL MUNDO MACHIGUENGA A PARTIR DEL PRIMER NARRADOR

Siendo el primer narrador, aquel que inicia en el capítulo I con la novela, se titula como un elemento clave para lograr identificar en ésta su relación con el mundo Machiguenga.

1.1 Actos autentificadores en la novela

Haciendo una aproximación a lo que se puede plantear con relación a la novela "El Hablador" de Vargas Llosa, no es difícil encontrarse con gran variedad de lecturas que manifiestan sus propias tesis con relación a la obra misma. Y cuando hablamos del narrador, existen oposiciones que, de una vez, manifiestan lo complejo que puede llegar a ser "una lectura" o tan siquiera aproximación a la lectura de un texto narrativo.

Entre otras muchas, nos preocuparemos por aquellas que involucran directamente nuestro objeto de estudio: el narrador. Y en especial, intentaremos aproximarnos a esa "lectura" que involucra el papel de ese narrador en los mundos narrativos para acercarnos a lo que podría ser un análisis literario.

Para iniciar con claridad sobre la estructura de la novela "El hablador" comenzaremos por recopilar de manera explícita lo que Yolanda Montalvo expone en su ensayo "La oralidad en el Hablador de Mario Vargas Llosa: En esta novela, dos narradores, uno, ficcionalización de Vargas Llosa, otro, un contador popular, alternan historias distintas que se enlazan al final. El primero evoca la amistad con su compañero de estudios en San Marcos, Saúl Zuratas, el segundo rememora mitos de una tribu del Amazonas. (Montalvo, s.f.)

Sin duda alguna, puede parecer una descripción un tanto simple y lineal que no motiva ningún juicio a priori, puesto que su contenido es demasiado simple y natural para no comprenderlo. Sin embargo, en este capítulo nos adentraremos en el primer narrador que aparece en la novela, el cual ha generado suspicacia, y un cierto grado de "ingenuidad lectora", que lleva a la misma novela a plantear una historia simple.

Como hemos mencionado desde un principio, la literatura envuelve una serie de elementos que concatenados, son el resultado de largos procesos históricos donde los grandes críticos literarios intentan aproximarse a una concepción clara y precisa de la misma. Y es de alguna manera, impreciso afirmar que sobre literatura se haya dicho la última palabra. Pero también es importante resaltar que algunas teorías han sopesado en este proceso y brindan posibilidades de aproximarse a una lectura por lo menos, más clara.

Por su parte, el primer narrador (innominado) identificado en la novela "El Hablador" de Vargas Llosa, nos motiva precisamente a eso, a no cubrirnos de la ingenuidad lectora que nos conduce a una falsa "armonización narrativa" donde lo evidente resulta fácil de entender. En un primer intento sería conveniente identificar que el espacio en el que se desenvuelve un narrador inmediatamente nos pone en evidencia un mundo narrativo, y el mismo, nos conduce por el camino de lo fictivo.

Puesto que los mundos semióticos posibles son el resultado de procedimientos de construcción de mundos, la estructura semántica de estos mundos, incluyendo los criterios de existencia, está determinada exclusivamente por estos procedimientos (…) Al final, los hechos narrativos y, por consiguiente, los mundos narrativos, están determinados por las formas de su expresión (Dolezel, 1997: 104)

Por consiguiente, identificar a ese primer narrador presente en la obra, procura de cierta manera, autentificar los mundos narrativos que convergen en la misma. Así, partiremos de la premisa donde se manifiesta que "Desde el punto de vista estructural, es un error relacionar el acto de habla y la textura narrativa resultante con una "fuente" uniforme (hablante), como el autor" (Dolezel, 1997:101). Puesto que si consideramos al autor como un elemento que se involucra directamente con la historia, quitamos mérito a la parte ficcional que en últimas, es la que trasciende en el texto narrativo para convertirlo en obra literaria.

En algunas ocasiones, y frente a la posibilidad de interpretar los textos, se cometen errores tan elementales como confundir al narrador con el autor de la novela. Quizá eso suceda porque en ocasiones, en los textos literarios, el límite entre el uno y el otro se vuelva un tanto invisible. Sin embargo, es preciso considerar que dicha situación puede presentarse como una herramienta estilística propia del autor.

De ahí que sea importante recordar que el narrador sigue siendo parte de la ficcionalidad que el autor nos pone en evidencia y, que en ocasiones, como juego literario, se nos presenta de tal manera, que genere una especie de "trampolín de dudas" que no podríamos justificar puesto que identificar la verdadera razón que el autor tenga del porqué de esta estrategia, es poco probable saberla.

Por su parte, el narrador, supone un papel importante dentro de la narrativa literaria de la novela, pues éste autentifica los actos de habla del mundo narrativo, y los integra de tal manera, que respondan a esos discursos ficcionales propios de lo que conocemos en literatura como verdad narrativa.

A este punto vale la pena mencionar también que para lograr aproximarse a una lectura interpretativa, es preciso reconocer la calidad ficcional de la misma. Partiendo de

este punto, la teoría de verdad y autenticidad en la narrativa de Dolezel sería más clara al afirmar:

> He llegado a la conclusión que en semántica narrativa el concepto de verdad debe basarse en el de autentificación, un concepto que explique la existencia ficcional. Mi tesis básica es que los mundos narrativos en tanto que sistemas de hechos ficcionales son construidos por los actos de habla de la fuente autorizada: el narrador en el sentido más amplio. La capacidad del narrador para llevar a los individuos, objetos, eventos, etc. a la existencia ficcional viene dada por esa identidad autentificadora. La autoridad autentificadora del narrador es la nómina básica del género narrativo, determinado por las convenciones artísticas y/o por las reglas de los modos narrativos. (Dolezel, 1997:121)

Entre tanto, volviendo a la identificación del primer narrador de la novela "El Hablador", éste se nos presenta como aquel, que alejándose por un tiempo de la cultura peruana, decide viajar a Firenze, donde por una extraña razón, el destino resuelve lo contrario a sus intereses, y lo pone de nuevo en presencia de lo que había decidido olvidar por un tiempo.

De esta manera, el encuentro iconográfico del que fue actor principal, lo envuelve en el retorno del tiempo y lo sobrepone a una singular interrogante de lograr identificar en la pintura de una tribu Machiguenga, a su amigo de infancia, Saúl Zuratas, que en la misma aparece "o al menos eso cree" como un "hablador".

> 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 Santa Margherita, una vitrina me paró en seco: arcos, flechas, un remo labrado, un cántaro con dibujos geométricos y un maniquí embutido en una cushma de algodón silvestre. Pero fueron tres o cuatro fotografías las que me devolvieron, de golpe, el sabor de la selva peruana. (Vargas Llosa, 1995: 3)

Imagen 1. Visita del primer narrador a la galería

Fuente. (Riascos, 2015)

El primer narrador como lo hemos identificado en nuestro trabajo, supone al hombre que decidió alejarse por un tiempo del Perú, es sin duda, el iniciador de esta historia que se irá alternando por capítulos con el otro mundo narrativo, el mundo del "hablador", Mascarita, su amigo a quien dará espacio a su existencia gracias al encuentro iconográfico en la ciudad de Firenze.

Sin embargo, la pregunta en cuestión es ¿De qué manera dicho narrador autentifica ese universo mitológico Machiguenga alternado en capítulos donde el "hablador" manifiesta dicha cultura? ¿Cómo el primer narrador se ve afectado directamente de la existencia de ese "hablador" y a la vez de la cosmovisión Machiguenga?

Para iniciar, sería pertinente indicar que, siguiendo la teoría de Dolezel, relacionada con la autenticidad en la narrativa o semántica literaria, el primer punto de referencia está dado en la identificación del modelo narrativo que según el tipo de narrador genera "Valores de verdad a las frases ficcionales" (Dolezel, 1997: 98).

No olvidemos que como mencionamos anteriormente, "lo fictivo" está lejos de esa aparente "irrealidad" con la que en ocasiones se puede degenerar el acto de lectura narrativa.

Sin embargo, es pertinente mencionar lo que el autor manifestaría acerca de lo "auténtico": "Mi enfoque se basa en que no se pueden asignar valores de verdad las afirmaciones del narrador, porque no se refieren a un mundo, sino que más bien, construyen un mundo". (Dolezel, 1997: 105).

La fotografía que esperaba desde que entré en la galería, apareció entre las últimas. Al primer golpe de vista se advertía que aquella comunidad de hombres y mujeres sentados en círculo, a la manera amazónica – parecida a la oriental: las piernas en cruz, flexionadas horizontalmente, el tronco muy erguido-, y bañados por una luz que comenzaba a ceder, de

crepúsculo tornándose noche, estaba hipnóticamente concentrado. Su inmovilidad era absoluta. 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 frio en la espalda. (Vargas Llosa, 1995: 4)

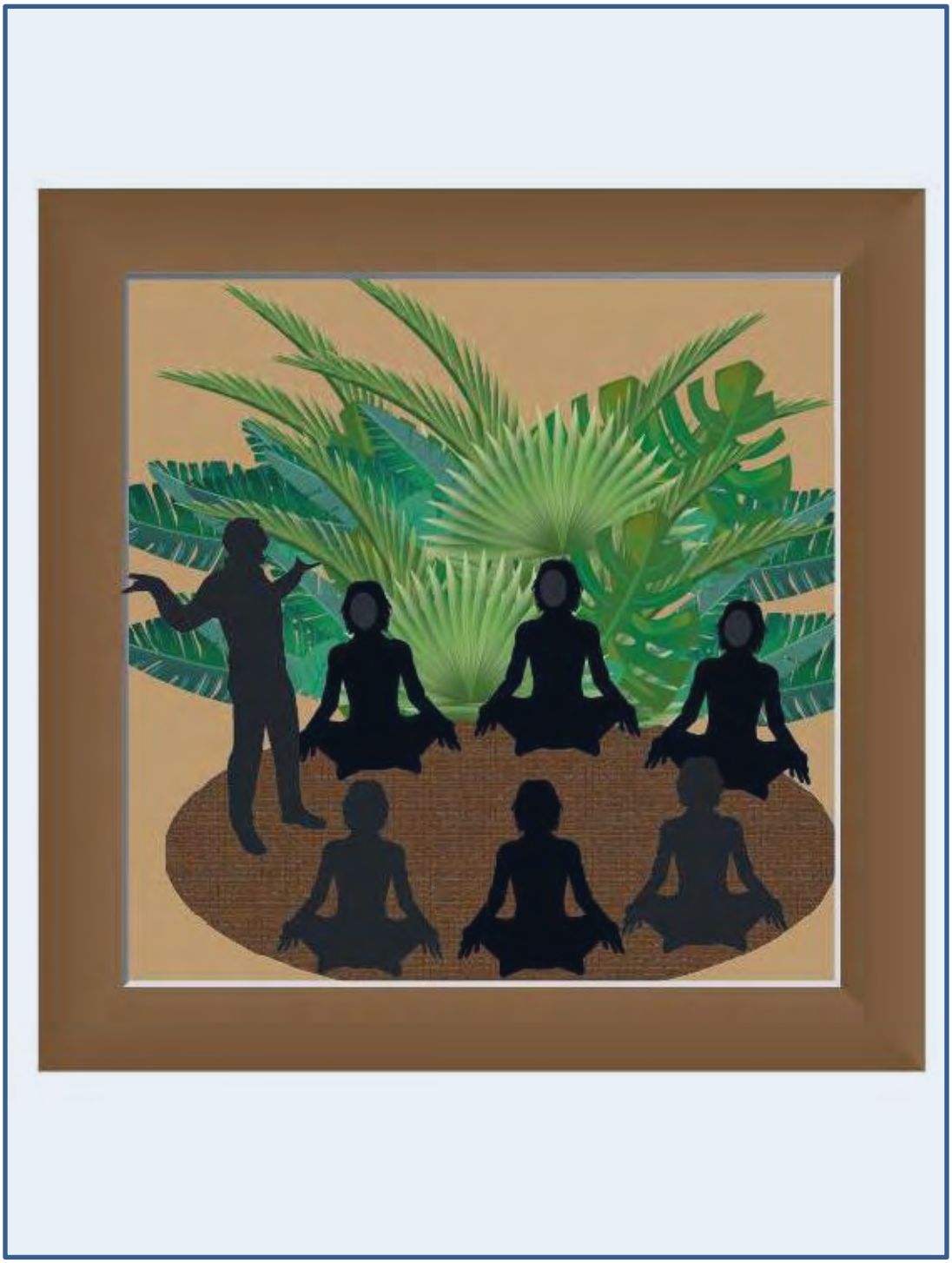

Imagen 2. Descripción del encuentro iconográfico

Fuente. (Riascos, 2015)

Este narrador, por ubicarse en la forma de primera persona debe gradualmente ganarse esa autentificación pues como lo afirmaría Junieles: "El hablador nos presenta un narrador aquiescente, que no sabe más de lo que conocen los demás personajes del texto. Dicho narrador, nos lleva a Firenze y, de igual forma, nos invita a visitar un pasado que viene a posarse en su memoria (Junieles, 2004:3). Pero sin embargo, es este narrador el que abre la puerta del mundo Machiguenga en la novela para que luego sea conocido por el lector a través del "hablador"; así, autentifica directamente ese mundo fictivo Machiguenga tanto en la vida misma de él, como amigo de un hombre que decidió sufrir una metamorfosis cultural y étnica, Saúl Zuratas.

De esta manera, el primer acto autentificador del universo Machiguenga por parte del primer narrador está inmerso en el contacto visual que sostuvo él con una imagen, en un lugar lejano del punto de referencia con relación a la Amazonía, pero unido directamente con el recuerdo de un viejo amigo y su paso por esas tierras que de alguna manera, sintonizaron en su existencia, la dicotomía entre dos culturas: la occidental y la amazónica, precisamente él, en el lado opuesto de dónde una vez caminó.

Otro instante de autentificación que el primer narrador manifiesta, se ubica en el segundo capítulo, donde a raíz de su evocación por su amigo de tiempo atrás, Mascarita, comienza a entretejer la historia de cómo él logró conocerlo, y los acontecimientos que poco a poco los acercaron en su amistad y a ese recorrido mitológico Machiguenga del que poco a poco los involucraría.

> Íbamos de cuando en cuando, entre dos clases universitarias, a jugar una partida en una desvencijada sala de billar, que era también cantina (…) Me quedé asombrado de lo mucho que sabía sobre esa tribu. Y todavía más al advertir la simpatía que

> desbordaba a raudales de ese conocimiento. Hablaba de aquellos indios, de sus usos y sus mitos, de su paisaje y sus dioses (Varga Llosa, 1995: 7).

Los actos o acontecimientos que se desarrollan en el plano de la narratividad están fortalecidos por los actos de habla que provocan en el campo literario, el motivo por el cual acontece el universo Machiguenga, entra por un motivo conciliador del recuerdo y el olvido voluntario que el primer narrador manifiesta y por el cual se concatenan los modos narrativos presentes. El identificar a Saúl Zuratas como un hombre diferente a lo que la cultura occidental reconoce como "normal" es el tercer paso que da este narrador, para comprender cómo el universo Machiguenga trastoca las esferas hasta de lo más racional y civilizado, él mismo. "Saúl Zuratas tenía un lunar morado oscuro, vino vinagre, que le cubría todo el lado derecho de la cara y unos pelos rojos y despeinados como las cerdas de un escobillón. El lunar no respetaba la oreja ni los labios ni la nariz a los que también erupcionaba de una tumefacción venosa. Era el muchacho más feo del mundo". (Vargas Llosa, 1995: 4)

Imagen 3. Saul Zuratas (Mascarita)

Fuente. (Riascos, 2015)

Mas sin embargo, "El hecho de que la existencia de los individuos, eventos, etc. en el mundo ficcional esté determinada por la forma en que sus motivos correspondientes son introducidos (expresados) en el texto narrativo, coloca claramente el concepto de la existencia ficcional en el ámbito de la semántica intensional, tal y como la concibe Frege. La semántica intensional fregeana es una explicación de esos componentes de significado, determinados por las formas de expresión antes que por la relación referencial. Al ser determinada por las formas de expresión, la estructura del mundo narrativo es puramente un objeto intencional y, como tal, puede ser manipulado libremente por el texto" (Dolezel, 1997: 121)

Bajo estos términos, el primer narrador autentifica su verdad narrativa relacionada con el universo Machiguenga, cada vez que en sus actos de habla, manifiesta cómo esta tribu se convierte en el objeto intencional de su narrativa pues son ellos, los que de alguna manera, han provocado la historia en sí, el motivo de su recuerdo. A pesar de que este narrador vislumbre un perfil bastante occidental y muy racional "Hablaba de aquellos indios (…) con el respeto admirativo con que yo me refería a Sartre, Malraux y Faulkner, mis autores preferidos de aquel año (Vargas Llosa, 1997:7). El contacto directo que sostuvo con Mascarita, el hablador, hizo que por algunos momentos sintiese esa pertenencia mitológica tan nítida en su realidad narrativa, que lejos de mantenerlo en una discusión amigable con Mascarita por culpa de los indígenas, hacía que sopesara el invaluable valor de aquella cultura amazónica en su propio amigo, "Visto con la perspectiva del tiempo, sabiendo lo que le ocurrió después – he pensado mucho en esto – puedo decir que Saúl experimentó una conversión. (Vargas Llosa, 1995: 9).

El cuarto elemento autentificador del que se provee el narrador está contenido en el IV capítulo, donde Saúl ya no es sólo el canal discursivo por el cual el narrador conoció el mundo Machiguenga, sino que entra en contacto directo con éste, aquí el narrador justifica no sólo las implicaciones que tiene dicha cultura en las divergencias sociales, políticas y económicas de las cuales, muchas veces fueron debatidas entre él y Saúl, sino que además, abre la puerta a ese otro mundo narrativo que paralelamente se va construyendo con Saúl y la tribu Machiguenga. Aquí, el narrador justifica racionalmente, el espacio de una tribu indígena que lejos de sopesarse como "no civilizada" generó una transmutación importante en uno de sus amigos. "El viaje me permitió entender mejor el deslumbramiento de Saúl con esas tierras, con esas gentes, adivinar la fuerza del impacto que cambió el rumbo de su vida, pero además, me dio experiencias concretas para justificar muchas de las discrepancias que, más por intuición que por conocimiento real del asunto, había tenido con Saúl sobre las culturas amazónicas" (Vargas Llosa, 1995:29).

El hecho de abrir la puerta y la posibilidad de ver más allá de una transculturación de una comunidad aborigen a una sociedad "civilizada", implica para el narrador, la comprensión más ontológica o trascendental de este mundo narrativo Machiguenga, del que en cierto momento pareciera sofocarlo, pero a la vez, lo asombra en su capacidad de ser más leal a sus principios y formas de vida.

En general, la autenticidad narrativa en la novela se genera con el discurso y el lenguaje que pueda evidenciarse a través del narrador, en este caso, nuestro primer narrador, se autentifica en cada circunstancia, cada elemento discursivo que él manifiesta constantemente en el relato y tiene su génesis en la experiencia iconográfica que en Firenze presenció, dándole paso a lo que será en otros capítulos como el III, V y VII la complementación más específica del mundo Machiguenga.

Ahora bien, entendiendo la posibilidad de lectura con la que nos encontramos cuando leemos, es importante también comprender que dentro del espacio del texto narrativo, los actos autentificadores están presentes gracias a esa dimensión de ficcionalidad de la que goza por naturaleza el texto en sí "los mundos posibles". Dichos mundos parten de la premisa de ser comprendidos dentro de un espacio literario donde tanto los campos de referencia externos como internos interactúan y permiten conformar un mundo que dentro de ese universo posibilita y amplía la imaginación dentro de la narratividad. "En un universo ficcional todo puede suceder" (Ryan, 1997:181). Esta es quizá la naturaleza misma del texto. Sin embargo, es preciso reconocer que el mundo ficcional debe ser reconocido como tal y que se debe entender dentro de la ficción.

1.2 Campos de referencia

Continuando con nuestra aproximación al análisis literario dentro de la novela "El hablador" y siguiendo el orden de la narrativa que hemos expuesto a lo largo de este trabajo, es preciso anotar que si bien, el narrador nos abre la puerta al mundo ficcional de la obra; que la ficción como tal, no es simplemente "irrealidad" y que cada obra literaria converge en la creación de un mundo narrativo dentro de la historia narrada; también consideramos importante para lograr el desarrollo de nuestro trabajo, identificar que si bien, los actos autentificadores de la novela ayudan a comprender el desarrollo de la misma, éstos están sujetos al mundo narrativo dentro de lo que podría determinarse como "campos de referencia". Con relación a estos Benjamin Harshaw (1987) afirma: Un campo de referencia es un gran universo que contiene una multitud de marcos de referencia (una escena en el tiempo, un personaje, un estado de ánimo, una situación en general) entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos (p.129).

1.3 Campos de referencia internos

Los campos de referencia internos están relacionados con la esencia misma de lo que caracteriza a un texto literario: "lo fictivo", engloba todos los acontecimientos propios de la novela que no sobrepasan el relato mismo. "Es responsable de la llamada "unicidad" de una obra literaria, basada en la fusión de todos los aspectos formales, convencionales y temáticos en una combinación de estructuras (el mundo fictivo del texto). Es también el portador del modo de representación: el valor expresivo, simbólico o modélico de un texto (Hrushovski, 1987:135).

El primer narrador del que es propio este capítulo, autentifica la cosmovisión Machiguenga en algunos campos de referencia internos como en el instante en que su mirada se posó sobre la pintura, hecho que justificó su recuerdo automático sobre los Machiguengas; su viaje a las selvas amazónicas del Perú y su travesía durante un tiempo en esas tierras permitió que conociera y comprendiera la cosmovisión Machiguenga; Pero si duda alguna, en la novela, existen dos momentos cruciales, de acuerdo a nuestra lectura, en los cuales el narrador número uno fundamenta la discursividad Machiguenga:

La primera se encuentra inmersa en cada una de las conversaciones que sostuvo con su gran amigo Saúl Zuratas, pues fue a través de aquellos encuentros de diálogo que comprendió la manera de pensar de aquella comunidad, a la vez que fue intuyendo el cambio tan radical que tendría su amigo gracias a ese pensamiento indígena. Y aunque en ocasiones, entre los dos se generaban divergencias con relación a su pensamiento de corte racionalista y más occidental frente al de su amigo Saúl, más indígena y menos racional que su pensamiento, en cada una de las palabras mencionadas y de las justificaciones dadas por su amigo, siempre quedaba la duda de éste, frente a la racionalidad que tanto defendía.

El mundo Machiguenga visualizado por el primer narrador, en principio se vio afectado por esa racionalidad que su formación le había dotado, era una visión absurda de "salvajes con plumas", habían situaciones, que dentro de su funcionalidad lógica no eran posibles de comprender y menos de aceptar, pero las respuestas que Mascarita, su amigo, le daba, hacían que poco a poco, sin intención alguna, reconociera, o por lo menos, supiera más de la cosmovisión Machiguenga.

> Discutíamos en una mesa del bar Palermo, en La Colmena, tomando cerveza. Afuera había sol, gente apurada, destartalados automóviles de agresivas bocinas y nos rodeaba esa atmósfera humosa, con olor a grasa frita y a orines, de los cafetines del centro de Lima.
>
> _ ¿Y la pesca con venenos, Mascarita? ¿No la inventaron acaso los indios de las tribus? También ellos son unos depredadores de la Amazonía, pues.
>
> Se lo dije para que descargara toda su artillería pesada contra mí. Y la disparó por su puesto. Era falso, falsísimo. Pescaban con barbasco y cumo pero en los caños o brazos de ríos y en las pozas que quedan en las islas cuando las aguas merman. Y solo en ciertas épocas del año. Jamás en los periodos de desove, que conocían al dedillo. En esas fechas, pescaban con redes, arpones y trampas, o con sus manos peladas. Te quedarías bizco si los vieras, compadrito. (Varga Llosa, 1995: 10).

El segundo momento dentro de los campos de referencia internos que sopesan en el reconocimiento de los Machiguengas con relación al narrador uno, está direccionada en capítulo VIII en el cual, culminará la historia. En este momento, es cuando después de vivir situaciones con su amigo Mascarita, su travesía en las selvas amazónicas peruanas y el recorrido en Firenze, donde se encuentra con un cuadro particular, hace que de alguna manera regresase en el tiempo para pensar en aquella civilización indígena, que si bien,

poco comprendió en un momento, terminó por aceptar la trascendencia de ésta a tal punto de lograr cambiar a un amigo suyo.

> Porque hablar como habla un hablador es haber 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 tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales. 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 cegadoras 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 construir algo fraterno y compacto. Que mi amigo Saúl Zuratas renunciará a ser todo lo que era y hubiera podido llegar a ser, para, desde hace más de veinte años, trajinar por las selvas de la Amazona.
>
> Pero esta noche iría, en vano. Sé que en los puentes de piedras ocres sobre el arno, donde quiera que me refugie tratando de aplacar el calor, los mosquitos, la exaltación de mi espíritu, seguiré oyendo, cercano, sin pausas, crepitante, inmemorial, a ese hablador Machiguenga. (Varga Llosa, 1995: 96).

Y aunque los campos de referencia internos contengan manifestaciones de la “realidad externa” esto no le quita el mérito de pertenecer a lo “fictivo”, a lo que constituye la propia “realidad del texto”, a su funcionalidad y existencia dentro del campo narrativo, a lo que sería en si la naturaleza del texto.

Podríamos decir entonces que es el campo de referencia interno, lo que provoca el desenvolvimiento de los mundos narrativos en la novela, y aunque se proveen de referentes del mundo real, no se subvaloran, por el contrario, se describen simultáneamente, pues "La literatura no es simplemente arte en el lenguaje, sino primordialmente, arte en la ficcionalidad". (Hrushovski, 1987:139).

1.4 Campos de referencia externos

Por su parte, los campos de referencia externos, son aquellos puntos de referencia de la realidad que como habíamos enunciado, ni los campos de referencia internos se escapan de vislumbrar elementos "reales". Estos campos de referencia van de manera paralela a los campos de referencia internos y constituyen a la novela en los planos o mundos narrativos que, a pesar de ser paralelos, tienen que ver el uno con el otro, en una especie de juego ambivalente como lo mencionábamos anteriormente, hacen que el texto pueda denominarse "literario".

En la novela "El hablador" existen campos de referencia externos que nos dan indicios del narrador uno y su conocimiento sobre los Machiguengas, a la vez este campo, es consecuencia del campo de referencia interno, por lo que resulta difícil hablar de uno sin tocar al otro.

El marco de referencia externo presente en la novela está constituido primero, por el ambiente de cultura occidental que el narrador uno manifiesta en todas sus intervenciones, la ciudad de Firenze, el pensamiento filosófico de algunos pensadores como Marx, el arte renacentista y una serie de personajes de la misma literatura como Borges, Sábato, Kafka. En segundo lugar, la discrepancia que existe entre la "culturización" de occidente frente a la "naturalidad" de los aborígenes amazónicos del Perú "los Machiguengas" y las consecuencias que traería esta situación. "El nuevo Perú, inspirado en la ciencia de Marx y

de Mariategui, las tribus amazónicas podrían, simultáneamente, modernizarse y conservar lo esencial de su tradición y sus costumbres dentro de ese mosaico de culturas que constituiría la futura civilización peruana" (Vargas Llosa, 1995: 31).

Aunque el narrador uno se posiciona sobre el punto de referencia interno (un hombre que camina por las calles de Firenze se topa con un cuadro y en un leve recuerdo, se sugestiona por la imagen de un "hablador"), éste, de alguna manera, permite, que en capítulos alternos, se despliegue el campo de referencia externo, (el mundo Machiguenga y su cosmovisión), que a la vez, se intercala entre los dos planos narrativos, en el interno, como punto emergente y consecuente del otro, y en el externo, se despliega como una historia que a través de la génesis de la cultura Machiguenga se identifica a un "hablador" que cuenta esa génesis.

Los vínculos entre los planos paralelos crean canales para la posible transferencia de material semántico adicional del uno hacia el otro y viceversa. Esto es cierto en el caso de las relaciones de la ficción con el mundo histórico, con la naturaleza, con las teorías, con las creencias e ideologías. (Hrushovski, 1987: 156).

En ese orden de ideas, los campos de referencia tanto internos como externos en la novela se complementan de tal manera que el uno es causante del otro, generando campos de información narrativos que a la vez constituyen al texto como tal. De acuerdo con la teoría de Hrushovski en ficcionalidad y campos de referencia podríamos ejemplificarlo así:

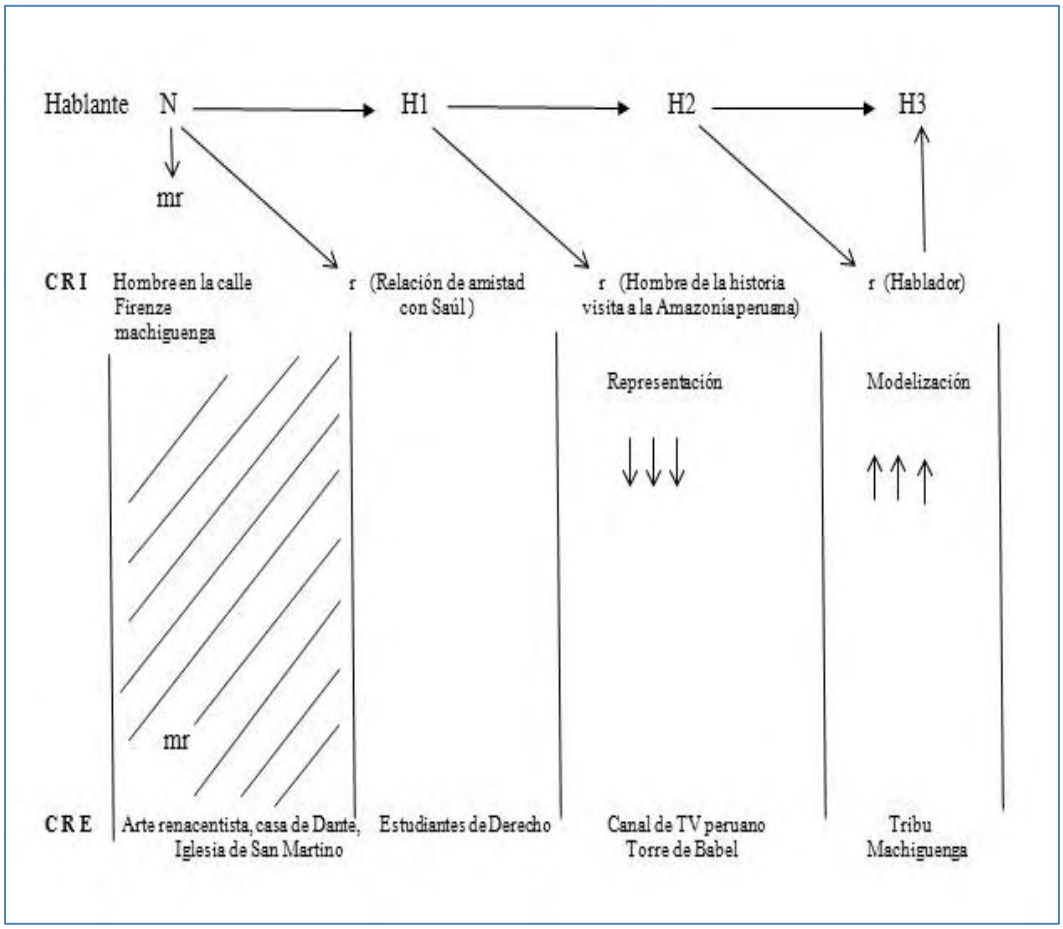

Figura 1. Teoría de Hrushovski

Fuente. La presente investigación

2. CONFIGURACIÓN DEL MUNDO MACHIGUENGA A PARTIR DEL PERSONAJE EL "HABLADOR"

Como se mencionó en el capítulo anterior, el primer narrador, a través de su contacto visual autentifica otro mundo narrativo que dentro de la novela se identifica en los capítulos III, V y VII. En este orden de ideas, el mundo Machiguenga aparece y con él, el personaje que de alguna manera, es quien los presenta, El hablador.

2.1 La negación de un "yo" (Saúl Zuratas) por el "otro" (Mascarita)

Sin duda alguna, en los planos narrativos, los discursos y los lenguajes no podrían de alguna manera, auto constituirse por el simple hecho de estar presentes en el texto. Queda claro entonces, que otro punto importante para lograr la interpretación o análisis literario está en la mirada y manejo de la existencia de los personajes que se ubican dentro de un texto narrativo. Sin embargo, el personaje, de acuerdo con las teorías narrativas actuales, especialmente las estructuralistas, no puede limitarse a la visión simple de una cantidad de rasgos particulares representados; sino más bien como "un paradigma de rasgos; <<rasgo>> en el sentido de <<cualidad personal relativamente estable o duradera>> reconociendo qué tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro. (Chatman, 1990:135).

Por su parte, identificar en los personajes, las características que a simple vista son evidentes, resulta ocioso y menos productivo para los fines que se requiere (una lectura más profunda), es por eso, que la caracterización más oportuna, está en identificar la "totalidad, rasgos mentales y unicidad… que conduce a la distinción entre los yo". (Chatman, 1990:129).

Siguiendo este orden, nos detendremos en este capítulo, a identificar esas características anteriormente mencionadas en uno de los personajes que sin lugar a dudas, abre más profundamente el mundo y cosmovisión Machiguenga: Saúl Zuratas. Para identificarlo, comenzaríamos por afirmar que éste es un personaje que niega su identidad primaria, es decir aquella que le es impuesta por el medio en el que se formó dentro de la cultura occidental.

Consecuencia de esto, es que el acto transgresor de este personaje tiene lugar en el proceso mediante el cual deja de ser Zuratas para cada vez más ser Mascarita. En este instante, se aleja de su "yo", para llegar al "otro". Este giro es significativo de una realidad dual y conflictiva. Zuratas – Mascarita. Es un sujeto que, al inicio de la novela, es recordado por parte del narrador número uno, y convive de manera armoniosa con el rechazo que algunos manifiestan ante lo grotesco de su rostro. Prueba de ello, es que luego de una pelea en la que el narrador número uno, nos cuenta que intervino para defenderlo de los agravios de un ebrio en una cantina, Zuratas le regaló un hueso mágico para calmar los ímpetus violentos.

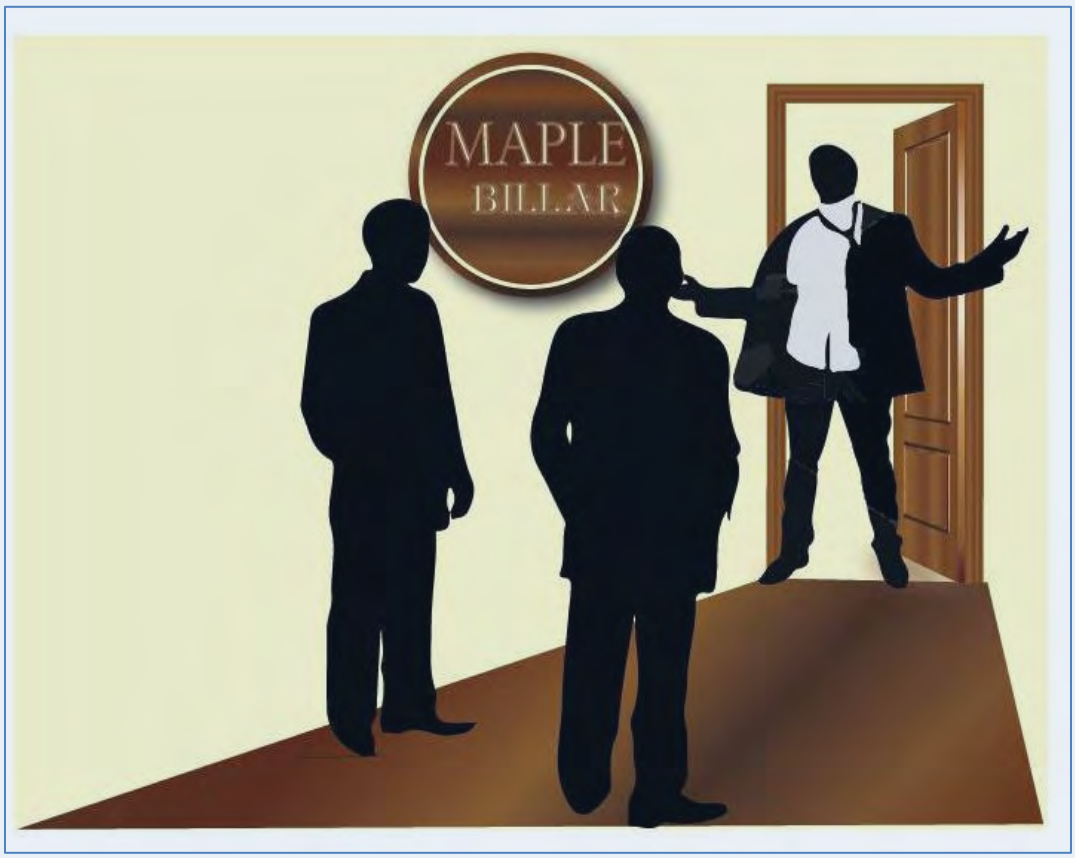

Imagen 4. Encuentro con su apariencia

Fuente. (Riascos, 2015)

Ese amuleto Machiguenga está adornado con unas inscripciones que representaban el orden del mundo que podía ser alterado por la violencia de cualquier sujeto, la cual generaba repercusiones inmediatas en la realidad. Por ello, explicaba Zuratas, era necesario conservar la calma tal cual lo hacían los Machiguengas: "Lo más importante, para ellos, era la serenidad. No ahogarse nunca en un vaso de agua ni en una inundación. Había que contener todo arrebato pasional pues hay una correspondencia fatídica entre el espíritu del hombre y los de la Naturaleza y cualquier trastorno violento en aquél acarrea alguna catástrofe en ésta" (Vargas Llosa, 1995: 7)

Zuratas no reacciona con violencia ante los insultos porque asume la creencia Machiguenga acerca de las consecuencias de los actos individuales en la realidad. La aceptación de la monstruosidad, es decir, la pasiva resignación ante lo grotesco de su rostro, se sustenta en una actitud vital asumida por los Machiguengas y luego por Zuratas. Ello se revela cuando el lado monstruoso de su lunar es activado por circunstancias similares (agresión, amenazas inminentes, catástrofes, etc.) a las que se enfrentan los Machiguengas.

Lo anterior, es la primera manifestación que hace el personaje, Mascarita, con relación al mundo Machiguenga, su renuncia a ese "yo occidental" provoca de alguna manera, la identificación y apego de una cultura indígena que poco a poco lo irá transformando en un hablador.

En este sentido, el apelativo de Mascarita, en alusión al enorme lunar que cubre el rostro de Zuratas, es un símbolo del redescubrimiento de una identidad cultural, es decir, "su verdadero yo".

Por otra parte, el lunar que cubre el rostro de Mascarita está relacionada con la identificación con un "otro" marginal. Zuratas habría desarrollado, según la hipótesis del primer narrador, una afinidad con los nativos de la Amazonía debido a que compartía con

ellos, el rechazo por ser diferente; en su caso, el espanto de sus semejantes ante su monstruosa apariencia era análoga al espanto y a la compasión de un vasto sector de la sociedad peruana por "Los pobres chunchos de la selva": "¿Era ésa la raíz del amor a primera vista de Mascarita por los chunchos? ¿Se había inconscientemente identificado con esos seres marginales debido a su lunar que lo convertía también en un marginal cada vez que ponía los pies en la calle?" (Vargas Llosa, 1995:12)

De otro lado, Zuratas se identificaría con los indios de la Amazonía porque halló una similitud entre ellos y el pueblo judío "siempre minoritario y siempre perseguido por su religión y sus usos distintos a los del resto de la sociedad (…) De repente, ser medio judío y medio monstruo me ha hecho más sensible que un hombre tan espantosamente normal como tú a la suerte de los selváticos." (Vargas Llosa, 1995:13)

Estos acontecimientos ponen al personaje, Saúl, en una dicotomía narrativa compleja, pues el rompimiento con su primer "yo", no significa el aniquilamiento total del mismo; el transformarse en "Mascarita", en términos narrativos, ayuda, a nuestra manera de ver, a ampliar el plano narrativo de los Machiguengas dentro de la novela (pues será el hablador, quien manifieste ese mundo Machiguenga presente en la novela).

2.2 Personaje Esférico

El hecho de que sus rasgos como hombre de cultura occidental se hayan simplificado para darle paso al "hablador", pone al personaje en el lado de "Personajes esféricos, parecen objetos prácticamente inagotables para la contemplación. Podríamos incluso recordarlos como presencias con (o en) las que hemos vivido en vez de objetos separados. Lo indescriptible de los personajes esféricos viene en parte de la gran gama, diversidad e incluso discrepancia que hay entre sus rasgos" (Chatman, 1990: 142).

Saúl Zuratas encontró en los Machiguengas una razón que le dio sentido a su existencia. En su esfuerzo por mantener la pureza y la integridad de los indios amazónicos, amenazados, desde su forma de ver, por la civilización y la modernidad occidental, él mismo experimentó un proceso de aculturación porque abandonó progresivamente los valores propios de su cultura originaria al considerarlos perjudiciales e incompatibles con las culturas primitivas amazónicas: ciencia y modernidad. Ambas, según Zuratas, pervertirán al indígena, no lo integrarán sino que se sumarán a la serie de acontecimientos históricos que dan cuenta del sometimiento y la resistencia al que han sido expuestos los pueblos amazónicos desde épocas colonizadoras.

La investigación científica como etnólogo llevó a Zuratas al descubrimiento personal del mundo Machiguenga. A través de la etnología, aprendió sobre los Machiguengas. La ciencia fue primero un medio de conocimiento y luego, objeto de rechazo. No fue un aprendizaje que tuviera como objetivo la acumulación de información o el cultivo de su propio conocimiento para convertirse en un reconocido especialista sobre los Machiguengas.

A Zuratas lo movía "No un interés profesional, técnico, sino mucho más íntimo, aunque no fácil de precisar. Algo más emotivo que racional seguramente, acto de amor antes que curiosidad intelectual o que ese apetito de aventura que parecía anidar en la vocación de tantos compañeros suyos del Departamento de Etnología". (Vargas Llosa, 1995). Lo que al inicio fue puro apetito intelectual, después se convierte en un impulso emocional y finalmente en una conducta de vida.

Cuando Zuratas se percata de que el discurso científico se constituye en el medio por el cual la modernidad pretende ingresar sus propios valores para pervertir a los indios amazónicos, "el gusanito que entra en la fruta y la pudre", es el momento en que reniega de

la ciencia, incluso de aquellas que proponían una visión más progresista como la Lingüística y la Antropología y menos conservadora que la Historia. “Saúl Zuratas desconcertó a todos proclamando que las consecuencias del trabajo de los etnólogos eran semejantes a la acción de los caucheros, madereros, reclutadores del Ejército y demás mestizos y blancos que estaban diezmando a las tribus. Que nosotros, con el cuento de la ciencia, como ellos con el de la evangelización, somos la punta de lanza de los exterminadores de indios.” (Vargas Llosa, 1995:14)

Los personajes esféricos, como Saúl Zuratas están en constante discrepancia con la linealidad del relato, buscan afanosamente romper con la temporalidad pasiva de la historia, están en un constante devenir discursivo, sus actos de habla y sus <<rasgos>> no quieren ser descifrados fácilmente, “Los grandes personajes esféricos parecen objetos prácticamente inagotables para la contemplación” (Chatman, 1990: 142).

Dado que Saúl tuvo una posición cultural híbrida como medio judío y medio criollo - cristiano en oposición a la cultura occidentalizada de Lima, parece que el deseo que subyace en el intento de convertirse en un hablador Machiguenga, fue el de abandonar la tensión cultural híbrida que vivió anteriormente en Lima. Por consiguiente, la “conversión” de Saúl, en un “principal” Machiguenga, en un “hablador”, supuso para él adquirir una posición cultural en la cual pudiera redefinirse a sí mismo y conseguir su felicidad.

Sin embargo, Saúl concluye que la cultura comprende el “destino” y admite que: “Seremos lo que somos, mejor”. Esta confesión contradictoria de Saúl plantea una paradoja al examinar el carácter de Saúl en *El hablador*. Pues, como miembro de la cultura occidentalizada del Perú, Saúl defendía el respeto de diferencia e incontaminación cultural.

No obstante, Saúl traspasa y viola su propio principio de “no-intervención cultural” en el intento de convertirse en un hablador-Machiguenga. Al mismo tiempo, Saúl confiesa que no es deseable que se deje su propia cultura en favor de otra. Por lo tanto, es posible sugerir que la confesión de Saúl surge como consecuencia de que él entiende que nunca podrá integrarse o ser completamente aceptado por los Machiguengas. Este movimiento de sus rasgos personales genera una serie de elementos discursivos que ampliarán el contenido del universo Machiguenga en cada uno de sus actos y en cada situación que lo involucre y, por consiguiente, como lo habíamos enunciado anteriormente, se convierte en el personaje que más elementos aportará para el reconocimiento de la cultura Machiguenga en la novela. “Los personajes esféricos poseen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos, etc.” (Chatman, 1990:141).

Por ejemplo, cuando Saúl comprende que el intento de dejar atrás su cultura y su vida anterior no le dará felicidad ni “pureza” cultural. Por lo tanto, su confesión corrobora que no ha podido dejar su cultura ni ha podido involucrarse en lo que anteriormente consideraba era su destino personal. Consecuencia de esto, se puede afirmar que Saúl no está ni fuera de la cultura occidental u occidentalizada de Lima ni dentro de la cultura Machiguenga del Amazonas.

En ese orden de ideas, Saúl, podría representar ese cuerpo “mestizo” que pasa por la divergencia incomprendida de no saber identificarse plenamente, pues conlleva una serie de redes y significados culturales y raizales tan diversas y contrapuestas en ocasiones, que choca con la integración armónica de su existencia pero a la vez lo identifica dentro de una cultural colonial que pese a su inconformismo interior, pareciera agradarle, ocasionando un fenómeno de aculturación tal, que pareciera que aquel hombre (mestizo) estuviese

conformado por dos almas. Así lo afirmaría también Arguedas "La influencia de estos complejos factores transformaron al indígena del valle en el mestizo actual de habla española, sin desarraigarlo ni destruir su personalidad. Se produjo un proceso de transculturación en masa bajo el impulso de los más poderosos factores transformantes que en esta zona actuaron simultáneamente" (Arguedas, 1998: 12).

Es precisamente en esta posición intermedia y tensa entre las dos culturas de la cual surge su posición cultural híbrida en relación a los Machiguengas, siendo precisamente esta posición cultural ambigua que contextualiza y caracteriza la enunciación del discurso de Saúl en la "narración Machiguenga" (evidenciada en los capítulos los capítulos III, V y VII). Pues, la mezcla de elementos Machiguengas y occidentales que se articula en el discurso de Saúl como hablador-converso, dentro de la "narración Machiguenga", puede servir como ilustración de cómo su pasado y su identidad cultural originaria sigue influyendo en él, como hablador-converso, cuando habla frente a la comunidad Machiguenga: "Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra-machacuy, tal vez. Tasurinchi-gregorio era". Como revela este comentario de Saúl, la historia personal que narra en tanto "hablador" se colorea o "infecta" intertextualmente de la literatura occidental, mediante alusiones a personajes y temas de la famosa novela Metamórfosis de Franz Kafka (la novela favorita de Saúl).

Sin embargo, cabe mencionar también que dicho cambio, también puede ser identificado dentro de ese paradigma tan insensato del que ha sido víctima el hombre latinoamericano: encontrar su identidad. Saúl podría representar a ese hombre que nace con una herencia cultural cargada de sincretismos pasados que estuvieron más allá de su propia existencia (Sául era de descendencia judía) y que carga sobre su propia vida sin tener la necesidad de aceptarla (el rechazo de aspecto físico puede relacionarse con la historia de

colonización latina). El desprenderse de ese arraigamiento cultural ha hecho que como Saúl Zuratas, el hombre latinoamericano reniegue de su físico (su cultura) y sienta la necesidad de someterse a una metamorfosis Kafkiana que lo ayude a identificarse dentro de un mundo sumergido por las diversidades.

Por su parte, al relatar a los Machiguengas la historia cultural del pueblo con el que Saúl "andaba" anteriormente, se produce una narración híbrida en la que la cosmología Machiguenga se mezcla intertextualmente con la historia de la Biblia:

Un espíritu poderoso los había soplado. No tenía cara ni cuerpo. Era Tasurinchi-jehová [...] "Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez". [...]Los viracochas lo azotaron y le pusieron una corona de espinas de chambira. Luego, como a los paiches del río para que se escurra su agua, lo clavaron en dos troncos de árbol cruzados, dejándolo desangrarse. Se equivocaron. Porque, después de irse, ese hablador regresó (Vargas Llosa, 1995: 85).

Como se evidencia en este pasaje, Saúl encuadra la historia bíblica, de raíz cultural occidental (judeo-cristiana), dentro de las referencias culturales de la cultura no occidental ni cristiana de los Machiguengas. Una razón que pueda explicar este encuadramiento cultural, puede ser que los objetos y fenómenos para Saúl y los Machiguengas se plantean en términos concretos, y no abstractos.

Por eso, para que los Machiguengas comprendan la historia relatada, Saúl no recurre principalmente a términos cristianos como "alma" o "dios", sino que relata la creación del hombre metafóricamente, en términos Machiguengas de "soplidos": "Soy el soplido de Tasurinchi" y presenta a Jesucristo como un "hablador" y no como "el hijo de Dios". Por lo tanto, la posición cultural ambigua de Saúl entre la cultura.

En general, podemos afirmar que esa condición de personaje esférico en Saúl Zuratas, será la que nos permita visualizar la cultura Machiguenga en una serie de actos narrativos que la identifican a la misma cultura indígena dentro de un contexto de "transculturación" en la cual, hasta el personaje se ve inmiscuido; pero también nos traslada por momentos, a espacios más profundos y "puros" del discurso indígena, como por ejemplo en el momento en que, Mascarita, como "hablador" devela en sus relatos la cosmovisión Machiguenga:

> Kashiri bajó a la tierra y divisó a la muchacha en el río. Estaba bañándose y cantando. Se le acercó y le aventó una puñada de tierra que le dio en el vientre. Enojada ella, comenzó a apedrearlo. Se había puesto a llover, de repente. Kientibakori estaría en el bosque, bailando harto de masato. <<Mujer tonta>> le decía la luna a la joven, <<te eché barro para que tengas un hijo>>. Todos los diablillos estaban felices entre los árboles tirándose pedos. Y así pasó. La muchacha quedó preñada. Pero cuando le tocó parir murió. También murió su hijo. Los Machiguengas se pondrán rabiosos, entonces. Cogerían sus flechas, sus cuchillos. Irían donde Kashiri y diciéndole <<tienes que comerte ese cadáver>> lo rodearían. Lo amenazarían con sus arcos, le harían oler sus piedras. La luna se resistiría temblando. Y ellos: <<cómetela, has de comerte a la muerta>> (Vargas Llosa, 1995: 46)

2.3 El escenario

Los existentes de la historia, se mueven en un espacio determinado: el escenario, es el plano narrativo que permite la dialéctica entre lo pensado y el acto propio de los personajes. Sin éste, difícilmente se podría entender o hacer "real" la materialización de los actos "El escenario <<hace resaltar al personaje>> en el sentido figurativo normal de la

expresión; es el lugar y colección de objetos <<frente a los cuales>> van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones" (Chatman, 1990:148). Permite evidenciar los actos que los personajes muestran al lector y los condensan en una serie de actos narrativos dentro del mundo ficcional de la novela.

Sin embargo, la comprensión del escenario y la identificación del personaje en el mismo, no resulta tan fácil de comprender, si tenemos en cuenta que en el texto narrativo existen varios personajes que "entran y salen" de ese plano; más aún, si identificamos que dichos personajes, no tienen la trascendencia de unos frente a otros con relación a la historia narrada. En nuestro caso, tomaremos al personaje que hasta ahora, hemos identificado como aquel que nos ha develado ese mundo Machiguenga presente en la novela "El hablador".

Tomando como punto de referencia la teoría narrativa de Chatman, se puede identificar tres elementos claves, para la localización de un determinado personaje en su escenario y la importancia que tiene éste dentro de la trama de la novela: El criterio biológico, identidad (es decir designación) e importancia (Chatman, 1990:149).

2.3.1 El criterio biológico

Está designado a la antropomorfosidad del personaje que se sitúa en un determinado relato, aunque cabe aclarar, que no es necesariamente imprescindible en todos los relatos narrativos, en la novela y especialmente, en nuestro personaje, Saúl Zuratas o Mascarita, este criterio se ha elevado a tal punto, que es uno de los detonantes para que el desarrollo de la novela no se limite sólo a un plano narrativo, sino que también, conduzca al plano del mundo Machiguenga.

Saúl Zuratas no era precisamente lo que podría llamarse en su aspecto físico, “buen mozo”, de hecho simbolizaba de alguna manera, la marginalidad de aquellos que dentro de la cultura de occidente podrían identificarse como “raros” o “anormales”, su aspecto físico marcó significativamente a este personaje, aunque en su actitud pareciere que poco le importaba, en realidad, éste punto, lo tocó tanto, que ocasionó una crisis de identidad en su más profundo ser.

> Saúl Zuratas (1995) tenía un lunar morado oscuro, vino vinagre, que le cubría todo el lado derecho de la cara y unos pelos rojos y despeinados como las cerdas de un escobillón. El lunar no respetaba la oreja ni los labios ni la nariz a los que también erupcionaba de una tumefacción venenosa. Era el muchacho más feo del mundo.
>
> (…)-¡Puta que monstruo! ¿De qué zoológico te escapaste, oye?
>
> - De cuál va a ser, pues, compadre del único que hay, del de Barranco- le respondió Mascarita-. Si vas corriendo, encontrarás mi jaula abierta. (Pp. 4-6)

Lucir estéticamente muy bien ante sus semejantes no se encontraba en la prioridad de sus actividades, como sí lo era su preocupación por la cultura Machiguenga. Esta última actitud fue creciente después de profundizar sus estudios de Etnología y de sucesivos viajes a la selva peruana. Zuratas siempre tuvo ese gran lunar en el rostro, no fue una mancha que progresivamente se extendiera por el rostro.

Lo grotesco de su rostro era visto por todos su allegados y aunque su actitud pacificadora por momentos se hiciera ver raro, sus características físicas lo alejaron cada vez más de la cultura occidental y lo acercaron a los Machiguengas, tal vez porque ellos también de alguna manera, habían sido vistos como “anormales” en una época donde la “culturización occidental” se mostraba más culta y refinada. En términos simples, lo “físico

tanto de Saúl como de los Machiguengas, no cuadraban con la "armonía" de una sociedad pulcra y lúcida como lo era la occidental.

El escenario Machiguenga de alguna manera, se visualiza gracias a esa "no aceptación" de su carácter físico, que acercó a Saúl a esa transformación, a un "hablador".

2.3.2 La identidad

Está referida al nombre que tiene el personaje en el relato literario, y que de alguna manera, lo identifica dentro de la historia, le da el valor de ser trascendente o no, aunque los actos también están referidos para ser importantes o no, el nombre también se convierte trascendental en el personaje, puesto que de sólo mencionarlo causaría un efecto dentro de la narrativa de la historia a tal punto, que aún ausente en las historias en ciertos momentos, su nombre hace que el lector tenga de alguna manera, el recuerdo del mismo. "Quizá podríamos proponer esa característica como el criterio que define la esencia de ser personaje". (Chatman, 1990:149)

A pesar de que quiera adquirir una nueva identidad entre los Machiguengas, Saúl, el judío de origen europeo procedente de Lima, no puede integrarse completamente al grupo limeño porque tiene un lunar en la cara que lo hace marginal, ni tampoco puede integrarse al grupo indígena del Amazonas porque, según la cosmología Machiguenga, su lunar es interpretado como una marca de deformidad física. Por lo tanto, la aceptación de Saúl como "el hablador" entre los Machiguengas, plantea una contradicción tanto a la luz de la cosmología Machiguenga como a la luz de la sospecha Machiguenga frente a forasteros.

El intento de explicar a los Machiguengas la razón de su lunar y el hecho de que haya sobrevivido pues, los Machiguengas matan a los niños nacidos con deformidad física, sirve para ilustrar la posición híbrida con relación a su identidad y los Machiguengas:

> Al seripigari le he preguntado muchas veces: "¿Qué significa tener una cara como la mía?" Ningún saankarite ha sabido dar una explicación, parece. ¿Por qué me soplaría así Tasurinchi? Calma, calma, no se enojen. ¿De qué gritan? Bueno, no fue Tasurinchi. ¿Sería Kientibakori, entonces? ¿No? Bueno, tampoco él. ¿No dice el seripigari que todo tiene su causa? No he encontrado la de mi cara todavía. Algunas cosas no tendrán, entonces. Ocurrirán, nomás. Ustedes no están de acuerdo, ya lo sé. Lo puedo adivinar sólo mirándoles los ojos. Sí, cierto, no conocer la causa no significa que ella no exista. (Vargas Llosa, 1995: 20)

Como observamos, Saúl, ahora convertido en hablador, relator de mitos de los Machiguengas, tiene que modificar los relatos y anécdotas Machiguengas para que su historia personal tenga sentido dentro de la cosmología Machiguenga. Sin embargo, el intento de explicar a los Machiguengas su desfiguración y su sobrevivencia con el fin de ser aceptado por ellos, le resulta imposible, pues, la explicación de Saúl con respecto a su sobrevivencia entra en conflicto con la cosmología Machiguenga.

Debido a este rechazo de los Machiguengas, Saúl no está completamente dentro de la cultura indígena por causa de su lunar. Por esta razón, para los Machiguengas, Saúl será siempre un ser diferente un "otro cultural"; siempre habrá una irreducible relación cultural de diferencia entre él y los Machiguengas.

Ahora bien, a pesar de que Saúl quiera convertirse en un hablador Machiguenga y a pesar de que quiera borrar toda huella de su pasado cultural, las marcas de su pasado vuelven a él cuando ejerce su función de hablador de los Machiguengas:

> "Es bueno que el hombre que anda, ande", dice el seripigari. Eso es la sabiduría, creo. Bueno será. Que el hombre sea lo que es, pues. ¿No somos los Machiguengas ahora como éramos hace muchísimo tiempo? [...]. Antes de nacer [es decir, antes

de encontrar su identidad como el hablador-Machiguenga], pensaba: “Un pueblo debe cambiar. Hacer suyas las costumbres, las prohibiciones, las magias, de los pueblos fuertes. Adueñarse de los dioses y diosecillos, 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. El que deja de cumplir su obligación para cumplir la de otro, perderá su alma (Vargas Llosa, 1995: 87).

Imagen 5. Machiguengas andantes

Fuente. www.google.com

Esa dicotomía relacionada con su identidad no sólo está impresa en el hecho de querer cambiar su visión cultural y su estilo de vida, está radicada esencialmente en lo que significaría para él, el nombre de "hablador", ser identificado de esa manera, implicaría renunciar a un contexto "occidental", del cual había renegado casi siempre, e incluido en un contexto indígena que aunque no le pertenecía desde su génesis, consideraba que había sido llamado para eso.

2.3.3 La importancia

"Podemos definirla como el grado en que el existente (personaje) interviene en una acción significativa para la trama o es afectado por ella (es decir, realiza o es afectado por un suceso núcleo)" (Chatman, 1990: 150). En este orden de ideas, podemos identificar a nuestro personaje, como un existente que constantemente hace presencia en la novela: primero, como Saúl, estudiante de etnología y acérrimo crítico de la cultura occidental que pretende "culturizar" a los indígenas, un buen amigo que, (según el primer narrador), sentía la necesidad de "morir" en esa cultura para lograr transformarse en lo que él había decidido ser (un hablador), y defendió constantemente a través de sus conversaciones esporádicas en sus años de estudiante universitario; la segunda manera de presencia en la novela, como Mascarita, "el hablador" (que aun siendo el mismo personaje), cubrirá en los capítulos de la novela, el protagonismo del universo Machiguenga (capítulos III, V y VII).

Saúl establece una separación entre la cultura occidental y la cultura Machiguenga a causa de todo lo malo que la civilización occidental ha ocasionado para los Machiguengas. Por lo tanto, la cultura Machiguenga se configura en términos positivos en relación a la fuerza destructora que caracteriza a la cultura civilizada occidental. Así, Saúl, que está en contra de la modernización como modelo de desarrollo de los indígenas amazónicos,

articula un discurso anti-colonial en la novela, primer elemento o acción clave que evidencia al personaje en la trama de la misma.

Ahora bien, debido a que Saúl está a favor de preservar la cultura Machiguenga, se plantea la idea de que éste habla en defensa de los Machiguengas, pues, la protección cultural puede dar la impresión de que Saúl está dentro de la cultura Machiguenga; como si él fuera portavoz de esa cultura autóctona, o como si él conociera "desde dentro" la cultura de los Machiguengas y su perspectiva cultural.

Pero la visión del mundo de Saúl no es la de los Machiguengas, sino que es impuesta sobre ellos "desde fuera", dado que Saúl es producto de la cultura occidentalizada de Israel, a través de su padre, y del Perú a través de sus amigos de universidad. Es fácil pensar, por supuesto, que los Machiguengas estén de acuerdo con Saúl por haberse éste convertido en su abogado defensor y portavoz ante la amenaza de la cultura occidental.

En la siguiente cita se presenta la opinión de Saúl sobre el estado potencial de subalternidad de los Machiguengas como consecuencia de la labor "civilizada" realizada por los etnólogos en la selva peruana:

> Saúl Zuratas desconcertó a todos proclamando que las consecuencias del trabajo de los etnólogos eran semejantes a la acción de los caucheros, madereros, reclutadores del Ejército y demás mestizos y blancos que estaban diezmando a las tribus. (...) – Dijo que hemos retomado el trabajo donde lo dejaron los misioneros en la Colonia. (...) Que nosotros (el departamento de Etnología de la Universidad de San Marcos), con el cuento de la ciencia, como ellos con el de la evangelización, somos la punta de lanza de los exterminadores de indios. (...) – Ellos son los peores de todos, tus apostólicos lingüistas. Se incrustan en las tribus para destruirlas desde adentro, igualito que los piques. Hasta ahora nadie lo había

> conseguido, pero podía ser que esta vez los lingüistas se salieran con la suya. En cuatrocientos, quinientos años de intentos, todos los otros habían fracasado. (…) El daño que les hacen los del Instituto, quitándoles a sus dioses para reemplazarlos con el suyo, un Dios abstracto que a ellos no les sirve para nada en su vida diaria. Los lingüistas son los destructores de idolatrías de nuestro tiempo (Vargas Llosa, 1995).

En este pasaje Saúl contextualiza la invasión cultural occidental contemporánea como una prolongación de intentos de destruir la cultura autóctona peruana que empezó con la conquista española del continente americano y que ha reaparecido en varios períodos de la historia de la región amazónica: "los caucheros, madereros, reclutadores del Ejército y demás mestizos y blancos"

Dentro de esta contextualización histórica hecha por Saúl en el pasaje anterior, el Instituto Lingüístico se presenta, entonces, como una fuerza destructora más que busca el sometimiento de la cultura indígena y de su territorio amazónico. No obstante, en contraste a los intentos anteriores de destruir a los Machiguengas, la fuerza occidental contemporánea, representada en la novela por el Instituto Lingüístico, puede transformar la cultura indígena efectiva e irreversiblemente. Como dice Saúl, el Instituto tiene: "Un poder económico y una maquinaria eficientísima que les permitiría tal vez implantar su progreso, su religión, sus valores, su cultura. (...) Hasta ahora nadie lo había conseguido, pero podía ser que esta vez los lingüistas se salieran con la suya" (Vargas Llosa, 1995).

Lo que Saúl plantea aquí es que el Instituto puede lograr modernizar (occidentalizar) a los Machiguengas mediante la enseñanza lingüística y religiosa y, en el proceso, destruirlos "desde dentro".

De hecho, el Instituto presenta una amenaza cultural destructora para los Machiguengas, debido a los dos objetivos principales que buscan realizar en el Amazonas: hacer que los Machiguengas se vuelvan bilingües, sedentarios y convertirlos a la religión cristiana.

Además, dado que el Instituto originalmente es de Estados Unidos, el modelo cultural norteamericano es el que se impondrá en la realización de la occidentalización de los Machiguengas. Asimismo, tomando en consideración que los etnólogos (Schneil) tienen la intención de convivir un largo plazo con los indígenas en la selva peruana, se puede adivinar que el objetivo del Instituto Lingüístico en la selva peruana es obtener control hegemónico sobre los indígenas.

Por lo tanto, el Instituto Lingüístico estadounidense representa en "El hablador" una fuerza cultural y hegemónica que puede transformar irreversiblemente la cultura Machiguenga.

Esta relación interdependiente que plantea Saúl entre control hegemónico y transformación cultural, se presenta como evidente, cuando el primer narrador realiza su segundo viaje a la selva peruana para hacer allí un reportaje sobre el trabajo de los etnólogos-lingüistas. Entonces, las consecuencias del trabajo lingüístico y religioso del Instituto sobre el pueblo indígena se concretizan como reales y efectivas:

> ¿Habían sido los cambios para mejor? Estaban (los Schneil) firmemente convencidos de que sí. (...) Después de muchos esfuerzos, por parte de las autoridades, misioneros católicos, antropólogos y etnólogos, y del propio Instituto, los Machiguengas habían ido aceptando la idea de formar aldeas, de congregarse en lugares aparentes para trabajar la tierra, criar animales y desarrollar el comercio con el resto del Perú. Las cosas estaban evolucionando rápidamente. Había ya seis

> poblados, algunos de recientísimo nacimiento. (...) De los cinco mil Machiguengas – cálculo aproximado – cerca de la mitad vivía ya en aquellas aldeas (...) ¿Podría entrevistar en español a algunos Machiguengas? Sí, algunos, aunque pocos. Por ejemplo, el cacique o gobernador de Nueva Luz lo hablaba con fluidez. ¿Cómo? ¿Ahora había caciques entre los Machiguengas? ¿No había sido, acaso, distintivo mayor de la tribu no haber tenido nunca una organización política jerárquica, con jefes y subordinados? Sí, cierto. Antes. Pero ese sistema anárquico que era el suyo se explicaba por su dispersión; ahora, reunidos en aldeas, necesitaban autoridades. El administrador o jefe de Nueva Luz era un hombre joven y un magnífico líder comunitario, graduado en la Escuela Bíblica de Mazamari. ¿Pastor protestante, entonces? Bueno, en cierta forma. ¿Existía ya una traducción de la Biblia al Machiguenga? Por supuesto, y era obra de ellos. En Nuevo Mundo y Nueva Luz podríamos filmar los ejemplares del Nuevo Testamento en Machiguenga (Vargas Llosa, 1995: 64).

Lo anterior muestra que los cambios culturales, promovidos por la presencia y el trabajo lingüístico-religioso de los etnólogos es uno de los acontecimientos o actos en los cuales Saúl se sintió tocado, es su momento de transformación, el llamado que sentía con más profundidad en su trascendencia de ser. Sin duda alguna, para Saúl, el pretender cambiar la esencia de los Machiguengas por parte de su negada cultura occidental y lo que esto implicaría en la vida de los indígenas (y en la suya), es un pretexto para regresar a ver a una cultura como la Machiguenga tan propia y a la vez tan abandonada de la civilización peruana.

Por otra parte, la importancia que ejerce este personaje (Saúl) en su transformación como el hablador (Mascarita), resuelve en los capítulos propios de la cosmovisión Machiguenga, cómo éstos se identificaron como una comunidad andante y en su condición de hablador, nos muestra todo un escenario narrativo sobre, lo que como lo expresaba al final de cada narración, "Eso es, al menos, lo que yo he sabido" (Vargas Llosa, 1995: 28). Esta identidad de caminantes se explica con base a su cosmología que les obliga a "migrar" y llevar una vida de nómadas para sostener el mundo cosmológico en equilibrio. Según ellos, si dejan de andar, ocurrirían infortunios y el movimiento circular del sol cedería.

Para los Machiguengas, existe, entonces, una relación inseparable entre la migración continua y su cosmología. En efecto, pese al hecho de que la necesidad sentida por los Machiguengas de "echarse a andar" sea causada por la presencia cada vez más cercana de los occidentales, su migración sirve asimismo para sostener y reactualizar su cosmología. En la siguiente cita se evidencia la manera en que los Machiguengas perciben tanto el acercamiento de los blancos a su ámbito cultural como la necesidad que sienten de seguir andando como único modo de mantener el cosmos en equilibrio y como único modo de resistir y sobrevivir culturalmente:

> Ellos (los blancos) llegan siempre donde estamos. Ha sido así desde el principio. (...) Siempre nos hemos estado yendo porque alguien venía. (...) "Vamos a buscar un lugar tan difícil, tan enmarañado, al que nunca llegarán", diciendo. "O, si llegan, en el que nunca querrán quedarse". Y ellos siempre llegaban y siempre querían quedarse. Es cosa sabida. No hay engaño. Vendrán y me iré. ¿Es malo eso? Bueno, más bien. Será nuestro destino, Tasurinchi. ¿No somos los que andan? Habrá que agradecer a los mashcos y a los punarunas, entonces. También a los viracochas. ¿Invaden los sitios donde vivimos? Nos obligan a cumplir nuestra obligación. Sin

> ellos nos corromperíamos. El sol se caería, tal vez. El mundo sería oscuridad; la tierra, de Kashiri. No habría hombres y sí tanto frío (Vargas Llosa: 1995).

Otra acción significativa que el personaje en calidad de hablador, nos hace conocer con relación a los Machiguengas está inmersa en el poder de las palabras y la sabiduría que estaba impresa para quienes la lograran adquirir; sin duda alguna, el acto de "contar historias" para esta tribu indígena, implicaba cargar con todo el peso de la sabiduría del pueblo que, aunque errante, no quebrantaba su cosmovisión, sino al contrario, se fortalecía en cada palabra que se transmitía de su conocimiento, pues de la palabra misma su génesis aparecería y aquella tribu en hombres y mujeres se convertirían . Así lo hace saber "Mascarita" cuando narra sobre cómo se dio el primer hablador de la tribu:

> Algunas cosas saben su historia y las historias de las demás; otros, sólo la suya. El que sabe todas las historias tendrá toda la sabiduría, sin duda. De algunos animales yo aprendí su historia. Todos fueron hombres, antes. Nacieron hablando, o, mejor dicho, del hablar. La palabra existió antes que ellos. Después, lo que la palabra decía. El hombre hablaba y lo que iba diciendo, aparecía. Eso era antes. Ahora, el hablador habla, nomás. Los animales y las cosas ya existen. Eso fue después.
>
> El primer hablador sería Pachakamue, entonces. Tasurinchi había soplado a Pareni. Era la primera mujer. Se bañó en el gran Pongo y se puso una cushma blanca. Ahí estaba: Pareni. Existiendo. Luego, Tasurinchi sopló a su hermano de Pareni: Pachakamue. El que, hablando, nacería a tantos animales. Sin darse cuenta parece. Les daba su nombre. Pronunciaba la palabra y los hombres y las mujeres se volvían lo que Pachakamue decía. No quiso hacerlo. Pero tenía ese poder. (Vargas Llosa, 1995: 52)

A pesar de que "el hablador" identifica varios elementos sobre la cosmovisión Machiguenga, entre los cuales, mencionamos algunos anteriormente, donde el personaje afecta directamente o es afectado por la trama de la novela; existe un hecho, que sin duda alguna, propicia el punto máximo de la narrativa en la novela, y tiene que ver con el hecho de su transformación, de su "metamorfosis", el momento en que Saúl se transforma en "hablador".

> 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. Me daba cuenta de todo. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas. Esas alas color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos (…) Así comencé a ser el que soy. Fue lo mejor que me ha pasado, tal vez. Nunca me pasará nada mejor, creo. Desde entonces estoy hablando. Andando. Y seguiré hasta que me vaya, parece. Porque soy el hablador. (Vargas Llosa, 1995: Pp.80- 83)

Sin duda alguna, Sául Zuratas significa en la novela "El hablador" uno de los existentes más importantes de la narrativa literaria del texto, en él convergen circunstancias y hechos que ameritan su análisis literario.

3. LA CONTRAPOSICIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO NARRATIVO MACHIGUENGA ENTRE EL PRIMER NARRADOR Y EL HABLADOR

Para lograr el objetivo de este trabajo "Llevar a cabo una lectura del universo mitológico de los Machiguengas, a través de su construcción discursiva en la obra "El hablador" de Mario Vargas Llosa", en los anteriores capítulos se realizó el análisis de las perspectivas que tienen tanto el primer narrador como "El hablador" sobre el mundo Machiguenga. Finalmente, y para lograr lo propuesto, en este capítulo se intentará identificar las contraposiciones de dicha visualización Machiguenga partiendo del análisis sistemático de Genette teniendo en cuenta su importancia en los estudios formales de la narrativa.

Para dicho análisis, se tomará como punto de referencia su texto "Figuras III" en el cual identifica tres conceptos narrativos fundamentales que se tomarán en cuenta para abordar el siguiente análisis:

> Llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al s*ignificante*, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en la que se produce (Genette, 1989: 83)

En cuanto a estos tres conceptos, se puede precisar que en la terminología de Genette, la "historia" remite a la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que constituyen el plano de contenido narrativo. Es posible abstraer los acontecimientos narrados de su disposición en el relato y reordenarlos cronológicamente mediante una elaboración mental. La "historia" puede responder a la pregunta sobre lo que pasó en el

relato. Además, Genette afirmaría que de los tres conceptos (la "historia", el relato y la narración), el relato o el discurso narrativo es el único que llevaría a lograr un posible análisis. "Es bastante evidente, me parece, que, de los tres niveles distinguidos al instante, el del discurso narrativo, es el único que se ofrece al análisis textual, que es, a su vez, el único instrumento de estudio del que dispondríamos en la esfera del relato literario y, en particular del relato de ficción". (Genette, 1989: 83)

El relato es el texto narrativo mismo que leemos. Opuesto a la "historia", el relato es la transformación de la "historia" en discurso narrativo; el relato remite al plano de expresión, oral o escrita, de la "historia". Puede que los sucesos narrados (la "historia") no tengan una disposición cronológica en el plano del relato. La "narración" es el acto que produce una "historia"; el acto narrativo productor. La narración está en relación con la "historia", porque la narración es el acto de contar en sí una "historia" y, a su vez, la "historia" procede de este acto narrativo productor. Así mismo, la narración está en relación con el relato: la narración remite al proceso de enunciación, mientras que el relato es el enunciado; es decir, el relato es el producto de la narración.

3.1 Análisis narrativo de "El hablador"

Al examinar la estructura interna de "*El hablador"*, se revela que se presentan dos macro relatos que, para lograr ser identificados, los llamaremos en este trabajo "narración de occidente" (capítulos II, IV y VI) y "narración Machiguenga" (capítulos III, V y VII). Estos dos relatos están insertados estructuralmente por los capítulos I y VIII, que comprenden el presente de la escritura de la novela (la "narración") y que tiene como referente espacial a Firenze. Por una parte, la "narración de occidente" presenta el recuerdo del primer narrador sobre su amigo Saúl, el intento de explicar la obsesión que sintió Saúl por los Machiguengas y la desaparición de dicho personaje.

La “narración de occidente”, entonces, puede corresponder a la “historia” en la novela. Lo que se presenta en esta narración son escenas y conversaciones evocativas, hechas desde el presente de la escritura por el primer narrador, las cuales ayudan a arrojar luz sobre Saúl y su destino. En tanto Genette ha identificado que todo relato puede considerarse como “forma verbal, en el sentido gramatical del término: la expansión de un verbo” (Genette: 1989. Pág. 86). Y relacionando este postulado con “El hablador”, se puede afirmar que la forma verbal principal en la “narración de occidente” es “recordar” debido a que lo que se está narrando, se desprende del recuerdo del primer narrador.

Son tres períodos que recuerda: 1953 y 1956 (capítulo II), 1958 y 1963 (capítulo IV) y 1981 (capítulo VI). La “narración de occidente” está espacialmente ubicada en dos lugares del Perú: la zona urbana (Lima) y la zona selvática (Amazonas).

Por otra parte, la “narración Machiguenga” constituye diversos relatos de y sobre los Machiguengas; relatos relacionados con la mitología Machiguenga; relatos sobre el contacto negativo de los Machiguengas con forasteros; relatos contados por otros al hablador; y relatos personales del hablador.

Así como se revela en la “narración occidental” la forma verbal de “recordar”, la forma verbal principal de la “narración Machiguenga” es “hablar”. El habla revela el rasgo estilístico y la organización estructural de la “narración Machiguenga” y evidencia, además, el papel que desempeña la figura del hablador en la cultura Machiguenga. Tiene como referente geográfico la selva amazónica peruana. Temporalmente, los relatos Machiguengas remiten a un tiempo mítico recreado continuamente en el habla del hablador unificando el pasado y el presente.

La alternación e intercalación de la "narración de occidente" (los capítulos pares II, IV y VI) con la "narración Machiguenga" (los capítulos impares III, V y VII) revela no sólo la oposición, sino también la complementación estilística, temática y estructural de las dos narraciones. Asimismo, las dos narraciones se complementan y se interrelacionan en cuanto al destino de Saúl. Además, la "narración de occidente" y la "narración Machiguenga" dejan constancia de sus respectivas culturas y los rasgos que caracterizan a cada ámbito cultural. Por ejemplo, la cultura occidental está representada por la modernidad, por la escritura, la lectura, por el sujeto culto y letrado, mientras que el pueblo Machiguenga se representa por una cultura caracterizada por la oralidad, la audición, la comunidad y por el sujeto no-letrado. Se puede inferir que los dos macro relatos representan ficcionalmente las dos realidades que el Perú sentía y arrojan luz sobre el dilema cultural planteado en la novela: la modernización o no de la cultura Machiguenga.

3.1.1 Identificación de "la historia" de "El hablador"

El "relato" de "El hablador" narra la "historia" del intento del primer narrador de entender y explicar lo ocurrido a su amigo Saúl desde un momento temporalmente definido en el relato como el presente (1985) y espacialmente situado en Firenze, desde donde se emprende la escritura misma de la novela (la narración). La novela empieza con el hallazgo del primer narrador de un cuadro, el cual le hace recordar el Amazonas, los Machiguengas, el Perú y a su amigo Saúl. Como ya se dijo, el recuerdo de Saúl equivale a la "historia" en la novela y constituye la materia narrativa de los capítulos II, IV y VI que temporalmente refieren a los años 1953 y 1956 (capítulo II), 1958 y 1963 (capítulo IV) y 1981 (capítulo VI). En dichos capítulos, se presenta la amistad del primer narrador con Saúl, la identidad judía de Saúl y también se describe el lunar que marca su cara. Se narra, además, los años universitarios que pasaron juntos (el primer narrador y Saúl), el creciente interés de Saúl

por la cultura Machiguenga, la pérdida de interés por sus estudio de leyes y la desaparición de Saúl. El tema central planteado en la novela se ve reflejado en las discusiones que tuvieron Saúl y el primer narrador sobre la cuestión de si se debe o no modernizar la cultura de la selva peruana conforme al modelo occidental de desarrollo. Al respecto, Saúl defiende la preservación de la cultura del Amazonas, mientras que el primer narrador aboga por la modernización. Sin embargo, a raíz del primer viaje a la selva por el narrador-escritor en 1958, éste empieza a cambiar su perspectiva ideológica frente a los indígenas de esa región. En el segundo viaje a la selva en 1981, se presentan los cambios culturales que se han efectuado sobre los indígenas como consecuencia del trabajo lingüístico-religioso del Instituto Lingüístico en la selva peruana. Durante esa estancia en 1981, la visión ideológica del primer narrador, que había estado a favor de la modernización, entra en crisis. Además, durante este viaje a la selva el primer narrador se entera de una posible explicación de la desaparición de Saúl.

Esta "historia", que comprende los capítulos II, IV y VI y que se ha denominado la "narración de occidente", alterna con los capítulos III, V, y VII, los cuales se sitúan espacialmente en el Amazonas y constituyen los relatos Machiguengas narrados por el hablador; personaje que, mediante su acto de hablar, une míticamente a todos los Machiguengas.

La "narración Machiguenga" (capítulos III, V y VII) complementa la "narración de occidente" (capítulos II, IV y VI) en relación al desenlace de la desaparición de Saúl. Pues, sucede que es, supuestamente, Saúl que se ha convertido en hablador y narra los relatos Machiguengas en la "narración Machiguenga".

3.1.2 El tiempo

El tiempo narrativo se define como la relación entre el tiempo de la "historia" y el del relato, "hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado, y tiempo del significante)" (Genette, 1989: 89). En contraste con el tiempo de la "historia", que se puede determinar más o menos según los indicios textuales, el tiempo del relato "no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura" (Genette, 1989: 90). En relación al tiempo de la "historia", Genette afirma que el tiempo del relato es un seudotiempo. Entonces, el estudio del tiempo narrativo se refiere a la relación entre los sucesos narrados, en el plano de la "historia", y la representación, en el plano del relato, de esos mismos sucesos.

Si hay desajuste entre el orden del tiempo de la "historia" y el del relato, Genette llama a esta discordancia anacronía, "las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato" (Genette, 1989) Los dos tipos principales de anacronía son la analepsis "Toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos" (Genette, 1989: 95) y la prolepsis "Toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior") (Genette, 1989:95). La anacronía tiene consecuencias en relación a la división estructural del relato. En las palabras de Genette "Toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta – en que se injerta – un relato temporalmente secundario, subordinado al primero" (Genette, 1989: 104).

En "El hablador", hay una discordancia anacrónica entre el orden del tiempo de la "historia" y el del tiempo del relato debido a que el relato está construido temporalmente por el movimiento de regresión del primer narrador llamado "analepsis". En relación al presente, que tiene como referente temporal a 1985, la analepsis se orienta hacia los años

1953, 1956, 1958, 1963 y 1981. La analepsis en "El hablador" – el recuerdo de Saúl – aporta información al estado del presente; complementa y da sentido a la situación del presente del primer narrador.

Genette afirma que la analepsis puede "abarcar a su vez, una duración de historia más o menos larga" (Genette, 1989:103). En relación a *El hablador*, la analepsis comprende todo el contenido narrativo; es decir, la analepsis constituye toda la "historia" en *El hablador*. En concreto, la analepsis comprende los capítulos II, IV y VI (la narración de occidente). También podemos afirmar que se escribe la novela después de que los eventos narrados han sucedido; es decir, el acto narrativo productor (la "narración") es posterior a la ocurrencia de los acontecimientos relatados por el primer narrador en el plano de la "historia". Siguiendo a Genette, la narración en la novela es de tipo "narración ulterior" debido al hecho de que la narración es posterior a los sucesos que narra. "La narración ulterior (primer tipo) es la que rige la inmensa mayoría de los relatos. El empleo de un tiempo de pasado basta para designarla como tal" (Genette, 1989: 277).

En el análisis del tiempo, es preciso examinar el aspecto de velocidad, la cual es explicada por Genette de la siguiente manera: se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial. "La velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración – la de la historia – medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud – la del texto – medida en líneas y páginas" (Genette, 1989:145).

La velocidad se altera a lo largo del texto narrativo. Al respecto, Genette afirma que "Un relato no puede existir sin *anisocronías* o, si se prefiere (como es probable) sin efectos de *ritmo*" (Genette, 1989:146). Por medio de diversas técnicas narrativas se puede alargar o reducir el tiempo del relato en relación al tiempo de la "historia" (anisocronía).

Con relación a la novela “El hablador”, los capítulos II, IV y VI, que constituyen la “historia” (el contenido narrativo) de la novela, representan, respectivamente, tres períodos (1953 y 1956, 1958 y 1963, y 1981). Los capítulos IV y VI se abren con una indicación temporal del año (1958 y 1981), por lo que es posible identificar que el tiempo transcurrido desde el capítulo II (1956) al principio del capítulo IV (1958) y desde el capítulo IV al principio del capítulo VI (1981). Debido a la clara manifestación de supresión del tiempo de la “historia”, la presentación de la “historia” en “El hablador” se caracteriza por una presencia explícita de elipsis. Por otra parte, se supone que lo omitido de la narración, no tiene ninguna o poca importancia para el desarrollo de la “historia” de la novela, la cual presenta el destino de Saúl. Como alteración anisocrónica del tiempo de la “historia” en el plano del relato, la elipsis hace que el tiempo de la “historia” sucede más rápido; pues, sólo se narran los acontecimientos que tendrán relevancia para entender lo ocurrido con Saúl.

Además de las elipsis explícitas en el plano de los capítulos, se produce una elipsis explícita en el capítulo IV al saltar del año 1958 al año 1963 por medio de este pasaje, “Fue sólo a fines de 1963, cuando Matos Mar apareció por París, invitado a un congreso de antropología, que tuve noticias de su paradero” (Vargas Llosa, 1995: 42). Asimismo, mediante las intervenciones que hace el primer narrador desde el presente de la narración en la “historia” (capítulos II, IV y VI) se produce una elipsis espacial y temporal manifestada por medio del verbo escrito en el presente y con referencia espacial a su ubicación en Firenze “Quedé encantado con sus informaciones sobre la cosmogonía de la tribu, riquísima en simetrías y – lo descubro ahora, en Firenze, leyendo por primera vez la Commedia en italiano – con reverberaciones dantescas” (Vargas Llosa, 1995: 42).

En el siguiente ejemplo también se produce igualmente una elipsis espacial y temporal:

> Eran la savia circulante que hacía de los Machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicados, me conmovió extraordinariamente. Me conmueve aún, cuando pienso en ellos, y, ahora mismo, aquí, mientras escribo estas líneas, en el Caffè Strozzi de la vieja Firenze, bajo el calor tórrido de julio, se me pone todavía la carne de gallina. – ¿Y por qué se te pone la carne de gallina? – dijo Mascarita –. ¿Qué es lo que tanto te llama la atención? ¿Qué tienen de particular los habladores? (Vargas Llosa, 1995: 37).

En esta cita se presentan saltos espaciales y temporales que van desde la estancia del primer narrador en la selva en 1958 hasta el presente de Firenze en 1985, donde se ubica el primer narrador y desde donde se escribe la novela. Al cerrarse la intervención desde el presente de la escritura, se salta a Lima y se recoge la línea de la "historia" (es decir, después del regreso del primer narrador de la selva) y se introduce la conversación entre Saúl y el primer narrador. Por consiguiente, en el último salto temporal y espacial, se salta también de una voz a otra, pues, no sigue siendo el primer narrador quien gobierna la voz en el tercer salto temporal y espacial, sino que al cambiar el espacio y el tiempo se otorga la voz a Saúl. Como elipsis explícita, estos saltos temporales comprimen el tiempo de la "historia" y lo reducen a lo que tiene relevancia directa para el desarrollo de la "historia": lo ocurrido con Saúl.

Entre tanto, en la novela, también existen pausas descriptivas que suspenden el tiempo de la "historia". Las pausas que se pueden identificar en la novela se refieren a los momentos en que el primer narrador se detiene para reflexionar y pensar, desde el presente

de la escritura, sobre las posibles alternativas que pueden arrojar luz sobre la obsesión de Saúl con los Machiguengas y su desaparición, por ejemplo:

> ¿Qué le interesaba en la vida? No lo sabía aún, sin duda (…) ¿Sentía ya esa fascinación de embrujado por los hombres del bosque y la naturaleza sin hollar, por las culturas primitivas, minúsculas, desperdigadas en las colinas montuosas de la ceja de Montaña y la llanura de la Amazonía? ¿Ardía ya en él, ese fuego solidario ya brotado oscuramente de lo más hondo de su personalidad por esos compatriotas nuestros que desde tiempos inmemorables vivían allá, acosados y lastimados, entre los anchos y lentos ríos, con taparrabos y tatuajes, adorando los espíritus del árbol, la serpiente, la nube y el relámpago? (Vargas Llosa, 1995: 6).

Por lo tanto, las pausas en "El hablador" no tienen el carácter de digresiones del hilo del contenido narrativo (la "historia"), sino que las pausas son las reflexiones y comentarios subjetivos que inserta el primer narrador desde el presente con respecto a lo narrado.

3.1.3 La frecuencia

En la terminología narratológica, "frecuencia" implica la relación entre el número de veces en que un evento sucede en la "historia" y el número de veces que se menciona o se incluye en el relato. Genette afirma que entre esas capacidades de 'repetición' de los acontecimientos narrados (de la historia) y de los enunciados narrativos (del relato) se establece un sistema de relaciones que a priori podemos reducir a cuatro tipos" (Genette, 1989:173). Según Genette, un relato puede contar 1. "una vez lo que ha ocurrido una vez" <<relato singulativo>>; 2. "n veces lo que ha ocurrido n veces" <<relato singulativo>>; 3. "n veces lo que ha ocurrido una vez" <<relato repetitivo>>; 4. "una sola vez (o, mejor: en una sola vez) lo que ha sucedido n veces" <<relato iterativo>> (Genette, 1989: 173-175).

En "El hablador", el primer narrador relata el recuerdo que guarda de su amigo Saúl, contando lo que ocurrió una vez entre él y Saúl. Por lo tanto, "El hablador" es un relato singulativo que cuenta "una vez lo que ha ocurrido una vez", según la definición de Genette. No obstante, se debe mencionar que hay algunos pasajes en los que frases como esta: "Íbamos, de cuando en cuando, entre dos clases universitarias, a jugar una partida en una desvencijada sala de billar" (Vargas Llosa, 1995: 6); "Cada vez que en San Marcos había una huelga, aun de pocos días, zarpaba hacia la selva" (Vargas Llosa: 1995:8), se identifican dentro de los parámetros "una vez lo que ha ocurrido n veces". Sin embargo, afirma Genette, que este tipo de situación tiene una función en relación al relato singulativo: "los segmentos reiterados están casi siempre en estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulativas, a las que dan una especie de marco o fondo informativo" (Genette, 1989:175). En conclusión, en la novela "El hablador", es posible afirmar que lo escrito en imperfecto cumple una función subordinada en relación al desarrollo de la "historia" sobre lo que pasó con Saúl.

3.1.4 El modo

Según Genette, la categoría narrativa de "modo" tiene que ver con la ordenación de la información narrativa:

> Se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlo *según tal o cual punto de vista*. (...) La información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, (...) mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece (...) según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia (...) cuya "visión" o "punto de vista" [...] adoptará o fingirá adoptar, pareciendo entonces adoptar respecto de la historia (...) tal o cual *perspectiva*. "Distancia" y

> "perspectiva" (...) son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo (Genette, 1989: 220).

Como se afirma en esta cita, las instancias narrativas que regulan la información se interrelacionan y se unen en la categoría de "modo": se trata de la distancia frente a lo narrado, el punto de vista que orienta la perspectiva narrativa (quién ve) y: "las capacidades de conocimiento" que tiene el narrador frente a lo narrado.

3.1.4.1 Modo: distancia y relato de las palabras

Genette distingue entre dos formas de relato; el relato de acontecimientos y el relato de palabras. Según Genette, el relato de acontecimientos "Sea cual fuere su modo, siempre es relato, es decir, transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal: su mimesis no será, pues, nunca sino una ilusión de mimesis, dependiente como toda ilusión de una relación eminentemente variable entre el emisor y el receptor. (...) Los factores miméticos propiamente textuales se reducen (...) a esos dos datos ya implícitamente presentes en las observaciones de Platón: la cantidad de información narrativa (relato más desarrollado o más *detallado*) y la ausencia (o presencia mínima) del informador, es decir, del narrador. 'Mostrar' no puede ser sino una *forma de contar* y esa forma consiste a la vez en *decir* lo más posible y en *decirlo* lo menos posible: 'fingir', dice Platón, 'que no es el poeta quien habla', es decir, hacer olvidar que es el narrador quien cuenta" (Genette, 1989: 223-224). Para el presente trabajo, nos ocuparemos del último tipo de relatos. Al respecto, Genette distingue entre tres tipos de discurso de personaje: narrativizado, transpuesto y restituido; los cuales pueden ser discurso interior y discurso pronunciado.

Todo lo que se cuenta en "*El* hablador*"* proviene de la memoria del primer narrador. Por consiguiente, la novela puede interpretarse como el testimonio de la transcripción del recuerdo de su amigo Saúl. Debido al hecho de que todo se desprende de la memoria del

primer narrador, es posible decir que en la novela se despliega un "monólogo interior", que Genette llamaría "discurso inmediato": "Ya que lo esencial (...) no es que sea interior, sino que esté de entrada (<<desde las primeras líneas>>) emancipado de todo patrocinio narrativo" (Genette, 1989: 231).

Debido a que toda la narración en "El hablador" emana de la memoria (conciencia) del narrador-escritor, los discursos de otros personajes de la novela surgen desde dentro del discurso del monólogo interior del narrador-escritor. Dado el lapso del tiempo que separa la enunciación de estos discursos y su transcripción posterior por el narrador-escritor, y, además, teniendo en cuenta que la transcripción de estos discursos depende de la memoria del narrador-escritor, se plantea una cuestión de inseguridad en torno a estos discursos transcritos por el narrador-escritor desde el presente de la escritura. Por ejemplo, el narrador-escritor comenta la posibilidad de que él no haya transcrito literalmente lo que verdaderamente dijo Saúl: "¿Lo dijo así? ¿Se podía cuando menos, de lo que me iba diciendo, inferir una idea de esta índole? No estoy seguro. Tal vez sea una pura elucubración mía a posteriori" (Vargas Llosa, 1995: 40) o "Esto sí lo dijo. No con estas palabras, seguramente. Pero en una forma que se podría transcribir así. ¿Habló de Dios? Sí, estoy seguro que habló de Dios" (Vargas Llosa, 1995: 40). Por consiguiente, los diálogos se caracterizan por un tono de vaguedad y duda debido a que son transcritos muchos años después de ser enunciados.

Por lo demás, dentro del monólogo interior del primer narrador se encuentra el estilo indirecto, cuya característica peculiar, según Genette, no es tanto la formulación de oraciones subordinadas mediante la conjunción "que", sino que su particularidad remite a que el narrador recoge las palabras del personaje y: "Las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las *interpreta* en su propio estilo" (Genette, 1989:229). Un ejemplo

podría ser "Contó que hacía pocos días, había habido una discusión en el departamento de etnología" (Vargas Llosa, 1995: 14).

Dentro del monólogo interior del primer narrador, se encuentra también el estilo indirecto libre cuya característica no es sólo la ausencia del verbo declarativo y de la conjunción "que", sino que su particularidad radica en que: "El narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla a través de la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces *confundidas*" (Genette, 1989: 231), como se puede observar en el siguiente comentario del primer narrador:

> ¿Podría entrevistar en español a algunos Machiguengas? Sí, algunos, aunque pocos. Por ejemplo, el cacique o gobernador de Nueva Luz lo hablaba con fluidez. ¿Cómo? ¿Ahora había caciques entre los Machiguengas? ¿No había sido, acaso, distintivo mayor de la tribu no haber tenido nunca una organización política jerárquica, con jefes y subordinados? Sí, cierto. Antes. (...) El administrador o jefe de Nueva Luz era un hombre joven y un magnífico líder comunitario, graduado en la Escuela Bíblica de Mazamari. ¿Pastor protestante, entonces? Bueno, en cierta forma. ¿Existía ya una traducción de la Biblia al Machiguenga? Por supuesto, y era obra de ellos. (Vargas Llosa, 1995: 64)

Como ya se había empezado el diálogo entre los Schneil y el primer narrador anterior a este pasaje y teniendo en cuenta que el lector en este punto de la narración sabe el proyecto ideológico de los Schneil con respecto a los Machiguengas, no hay mayor confusión o dificultad de entender la prolongación de la conversación mediante la transcripción en estilo indirecto libre del diálogo entre el primer narrador y los Schneil.

Otro ejemplo en que el narrador-escritor asume la voz del personaje fusionándose en ella, sucede cuando se cuenta que Saúl había recibido una beca para irse a Europa: "<<es algo que no se te volverá a presentar Mascarita. ¡Europa! ¡Francia! ¡No seas bárbaro, hombre!>> Fue categórico: no podía irse, él era la única persona que tenía Don Salomón en el mundo y no lo iba a abandonar" (Vargas Llosa, 1995: 14). El uso de comillas identifica el enunciado como el habla del primer narrador a Saúl. La respuesta de Saúl se presenta mediante el uso de dos puntos y no mediante un verbo declarativo y una conjunción. El estilo indirecto libre se presenta frecuentemente en la novela como una manera de extender el diálogo ya iniciado.

"Los dibujos de sus utensilios y sus cushmas, los tatuajes de sus caras y cuerpos, no eran caprichosos ni decorativos, compadre" (Vargas Llosa, 1995:7). A la luz de que ya se había introducido la palabra "compadre" en relación al habla de Saúl, se identifica el discurso transcrito en estilo indirecto libre como perteneciente a Saúl.

3.1.4.2 Modo: la focalización

El modo narrativo de focalización tiene que ver con esta pregunta: "*¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?*" (Genette, 1989:241), es decir ¿Quién ve? En cuanto a la constatación mencionada que se pueda considerar "El hablador" como un monólogo interior, hay que añadir que el primer narrador es el único personaje en posesión de la perspectiva en la novela. Por lo tanto, éste se caracteriza por la perspectiva narrativa llamada "focalización interna fija", a la cual Genette se refiere así: "La focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato en 'monólogo interior', (...), en que el personaje central se reduce absoluta y exclusivamente a su posición focal, y se deduce rigurosamente de ella" (Genette, 1989:247). Pues, mediante el uso de la

focalización interna fija llegamos a conocer sólo lo que cabe dentro de la conciencia, los sentidos y la reflexión interiorizada del primer narrador.

Sin embargo, la mirada interna fija del primer narrador puede mezclarse con la focalización externa en una situación en que el primer narrador está observando, describiendo o haciendo un retrato de otro personaje. No obstante, la observación exterior está focalizada desde la perspectiva interior fija del primer narrador:

> Saúl Zuratas (1995) tenía un lunar morado oscuro, vino vinagre, que le cubría todo el lado derecho de la cara y unos pelos rojos y despeinados como las cerdas de un escobillón. El lunar no respetaba la oreja ni los labios ni la nariz a los que también erupcionaba de una tumefacción venosa. Era el muchacho más feo del mundo; también, simpático y buenísimo (p. 4)

Dentro de la dimensión del modo, se debe comentar la expresión de la actitud del primer narrador frente a lo narrado (lo que he denominado la "narración de occidente") y la actitud de Saúl como hablador-converso frente a lo narrado (lo que he llamado la "narración Machiguenga"). Teniendo en cuenta que el primer narrador reconstruye la "historia" exclusivamente a partir de su memoria, su discurso se caracteriza por el uso de formas adverbiales de duda u otras expresiones como "es probable que", además de verbos de juicio como "creer", "parecer" que modifican constantemente su relato: Debí sospechar ya entonces que Saúl nunca sería abogado. (…) Creo que en aquella mañana (…) Yo no lo sabía, yo dudo aún (Vargas Llosa, 1995).

3.1.5 La voz

La "voz" como categoría narrativa indica las cuestiones que: "Se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración (...), es decir, la situación o instancia narrativa, y con ella sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o

virtual" (Genette: 1989 pág. 86). Según Genette: "la *voz* designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*" (Genette, 1989: 87).

Como se ha mencionado, la narración remite al proceso de enunciación (el acto narrativo productor), mientras que el relato es el enunciado; es decir, "el relato" es el producto de "la narración". En "El hablador", el primer narrador, se presenta como el escritor del relato. Hace referencia, en el plano de contenido narrativo, al proceso de estar escribiendo el relato "En esta Firenze en la que escribo. (...) Presiento que en cualquier momento se me acabará la tinta" (Vargas Llosa, 1995). Por lo tanto, en la novela, la relación entre la narración y el relato corresponde a la relación entre el proceso de escribir (el proceso de enunciación) el relato (el enunciado) que estamos leyendo.

Dado que el acto narrativo productor (la "narración") es posterior (1985) a los acontecimientos que se cuentan en el plano de la "historia" (1956-1981), la situación narrativa es ulterior en relación a la "historia". Sin embargo, la narración se hace evidente en el plano del contenido narrativo a través de los comentarios que el narrador-escritor inserta, desde el presente, en la "historia". Esas inserciones se hacen evidentes por el verbo escrito en el presente o referencias al lugar y tiempo. "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, ni mi asombro al ver la sorda cólera" (Vargas Llosa, 1995:38). Es posible afirmar de estos ejemplos, que los cometarios insertados desde el presente de la escritura hace que la narración se incruste de modo particular en el devenir de la "historia" y, además, se evidencia un acto narrativo productor consciente y reflexivo del primer narrador en relación al desarrollo de la "historia".

Dentro de la categoría narrativa de “la voz”, se examina también la relación entre la enunciación narrativa (el acto narrativo de contar una “historia”) y la estructura narrativa del relato. Pues, un personaje de la “historia” puede empezar a contar otra “historia” por lo que se convierte en un narrador de esta “historia”, siendo esta última “historia” metida dentro de la “historia” de la cual surgió. Según Genette, las dos “historias” se relacionan por una diferencia del nivel narrativo: “Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (Genette, 1989:284). Siguiendo a Genette, el nivel extradiegético es el primer nivel narrativo a partir del cual se puede construir otro (u otros) niveles narrativos; un personaje al nivel extradiegético puede relatar una “historia” (en la que puede tomar parte o no) y, de este modo se abre otro nivel narrativo que se llamará nivel intradiegético. Dentro de la “historia” contada en el nivel narrativo intradiegético puede ocurrir que un personaje se convierta en narrador de otra “historia” (en la que puede o no participar), lo que conduce a abrir otro nivel narrativo que se llamará metadiegético.

En “El hablador”, hay tres niveles narrativos. Primero, los capítulos I y VIII pertenecen al nivel extradiegético y el primer narrador es el que cuenta en este nivel narrativo. Al empezar a relatar la “historia” sobre Saúl (los capítulos II, IV y VI), se abre un nivel intradiegético. El primer narrador “presente como personaje en la historia” sin embargo, no como protagonista, sino como un “(…) narrador homodiegético (Genette, 1989:299). Saúl es el protagonista de la “historia” contada por el primer narrador en el nivel intradiegético. Dado que Saúl aparece dentro de la memoria de éste, en el nivel intradiegético, Saúl se constituye en un narrador intradiegético.

A partir del personaje de Saúl en el nivel intradiegético se abre otro nivel narrativo que se llamará, según Genette, metadiegético. La existencia de un nivel metadiegético en *"El hablador"* se debe a la suposición de que es Saúl que constituye la instancia de la enunciación de la "narración Machiguenga". Dentro del nivel metadiegético, Saúl es, primero, un narrador heterodiegético, ya que Saúl no configura en los relatos contados.

Según Genette, hay una relación adicional entre el nivel narrativo intradiegético y el metadiegético "El primer tipo es una causalidad directa entre los acontecimientos" (Genette, 1989: 287). En el caso de *El hablador*, la "narración Machiguenga" (capítulos III, V y VII) al nivel metadiegético está en una relación temática, estilística y estructural al nivel intradigético (la "narración de occidente"; los capítulos II, IV y VI). Pues, el nivel metadiegético complementa la "historia" del nivel intradiegético: la obsesión de Saúl con los Machiguengas y su subsecuente desaparición. La "narración Machiguenga" en el plano metadiegético se caracteriza por rasgos peculiares de la cultura oral.

3.2 Análisis de la "narración Machiguenga"

En la "narración Machiguenga", el acto de hablar del hablador está acompañado por la presencia simultánea espacial y temporal de los que escuchan sus cuentos. Dado esta contextualización que rodea la transmisión de los relatos Machiguengas, se desencadena a menudo en un diálogo entre el hablador y sus oyentes. "Aquí estamos. Yo en el medio, ustedes rodeándome. Yo hablando, ustedes escuchando. Vivimos, andamos. Eso es la felicidad parece" (Vargas Llosa, 1995:17). Es posible decir, entonces, que la palabra funciona como un medio nivelador (ustedes) entre el hablador y los que escuchan. Además, es llamativa la intervención y el rechazo por parte de los receptores cuando el hablador-converso intenta encuadrar su historia personal dentro de la cosmología Machiguenga y, en

consecuencia, alterna la cosmovisión Machiguenga causando confusión entre estos indígenas amazónicos:

> Cuando empezaba a andar, oía que una mujer había ahogado en el río a su hija recién nacida porque le faltaba un pie o una nariz, porque tenía manchas o porque habían nacido dos hijos en vez de uno. No entendía parece. <<¿Por qué haces esto?¿por qué no lo has matado?>>
>
> <<No era perfecto pues, tenía que irse>> Yo no entendía. <<Tasurinchi sólo sopló mujeres y hombres perfectos >>, me explicaban. <<A los monstruos los sopló Kientibakori.>>nunca entendería bien, quizás. Por ser como soy, teniendo la cara que tengo, me será difícil. Cuando oigo <<la eché al rio porque nació diablilla, lo maté porque nació demonio>>, vuelvo a no entender. ¿De qué se ríen? (…) Aunque ustedes no me crean a mí me volvieron así los diablillos de Kientibakori. (Vargas Llosa, 1995: 83)

Se observa en el pasaje precedente, la interacción e inserción de los Machiguengas en el habla del hablador.

Ahora bien, en contraste con el contexto íntimo y cercano entre el hablador y sus receptores, la escritura constituye una actividad solitaria. Pues, el proceso creativo de la escritura no implica contacto directo con el narratario; el narratario no es un objeto físico con el que el escritor tenga contacto directo en la creación artística, sino que el narratario remite a una categoría abstracta y, por tanto, en el proceso creativo hay una separación temporal y espacial entre el escritor y la entidad ficticia del narratario. Con respecto a *El hablador*, el lugar (Firenze) en el que el primer se sitúa para escribir la novela, está descontextualizado tanto espacial como temporalmente en relación a los destinatarios. Esta falta de simultaneidad espacial y temporal hace de su escritura una creación artística más

lenta que, por otra parte, ayuda a mantener mayor control sobre la palabra del que pueda tener el hablador.

En contraste con la "narración de occidente" que se caracteriza por la estructura narratológica de la literatura en que deviene la "historia" de Saúl, la "narración Machiguenga" no cuenta con la misma organización estructural, estilística y temática. También, en contraste, los relatos Machiguengas tienen una estructura episódica con saltos espaciales y temporales o elipsis implícita ocurrida inesperadamente a lo largo de la "narración Machiguenga". A modo de ejemplo se podría citar el inicio del capítulo V: "A Tasurinchi, un kamagarini travieso, disfrazado de avispa, le picó la punta del pene mientras orinaba" (Vargas llosa, 1995: 43). El hablador empieza a contar el relato de Tasurinchi cuando, se desvía del hilo del relato y añade otra información irrelevante, pues, introduce a Pareni, cuya historia se va a contar más tarde en el mismo capítulo "<<cuando abre sus piernas a ella también le saldrán pescados como a Pareni>>". (Vargas Llosa, 1995:43) Luego, el hablador recoge y desarrolla la línea de narración empezada al comienzo del capítulo.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Partiendo de la teoría literaria de Benjamin Harshaw, se puede afirmar que en su naturaleza, ningún texto goza de "pureza fictiva" con relación a su contenido, pues éste depende tanto de los referentes externos como internos. Así, en "El hablador" de Vargas Llosa se puede identificar que la novela en sí, está enmarcada en una serie de relatos (mundo occidental y mundo machiguenga) que concatenados estructuran la novela misma.

Por su parte Dolezel manifiesta la importancia del aporte ficcional que está presente en un texto narrativo y que es éste quien dará la trascendencia al relato como novela misma. En el caso de "El hablador", el espacio fictivo que originará el desarrollo de la obra, está representado en un hombre y su encuentro inesperado con una imagen de la tribu Machiguenga, que lo motiva a llevar una especie de regresión con relación al recuerdo de un amigo suyo: Saúl Zuratas. En tanto, dicha ficcionalidad se autentifica por los actos de habla de la fuente autorizada: el narrador, de ahí que el primer capítulo intenta identificar todos esos elementos que el primer narrador tiene a la mano para lograr autentificar los relatos, que de manera alterna, se ejecutan por el personaje Saúl (el hablador) con relación al mundo Machiguenga.

Los actos autentificadores permiten tomar la "ficción" como "posibilidad "y se van creando dentro de un espacio comprendido tanto de referentes externos como internos, esto identifica al texto narrativo como un "mundo posible" donde todo acontecimiento es real en su propia dimensión; de ahí, la tarea del lector para comprender el texto y la astucia del autor que con recursos narrativos, logra mostrar un mundo ficcional.

Teniendo presente que en el segundo capítulo del trabajo se intenta descifrar cómo se visualiza el mundo Machiguenga a partir del personaje Saúl Zuratas, se encuentran elementos importantes que lo identifican como personaje esférico y que además, gracias a

esa característica, es que se logra identificar elementos muy significativos de la cultura Machiguenga, pues al querer Saúl transformarse en un hablador, siente la necesidad de relatar dicho proceso, y a la vez, el relato mítico se hace presente en la novela.

Cuestionar el texto literario puede considerarse un riesgo, intentar llegar a su naturaleza, una utopía, sin embargo, la narrativa literaria ha experimentado ciertos cambios que han permitido evidenciar ese "más allá" lector y propone algunos aspectos que como el mundo narrativo, los actos autentificadores y el papel del narrador, generan posibles lecturas que favorezcan la interpretación. Así, la novela "El hablador" de Vargas Llosa puede lograrse identificar dentro de aquellas que por involucrar ciertos recursos estilísticos propios del autor, se hace necesario una lectura más profunda.

Los mundos narrativos propuestos por Dolezel e identificados como hechos ficcionales construidos por los actos de habla autorizados como el narrador, permiten identificar en la novela "El hablador", una serie de circunstancias que llevan al desenvolvimiento del relato como tal: el intentar alejarse de un contexto (Perú y selva amazónica) y adentrarse en uno totalmente opuesto (Firenze) y sin embargo, verse unido nuevamente por el contacto con una imagen, convierte a éste acto en el prolongador justificable de otro mundo narrativo: el Machiguenga.

Comprender que dentro de la estructura narrativa hay una seria diferencia entre lo "fictivo" e "irreal", pone de manifiesto una lectura basada tanto en campos de referencia externa como interna, y permite evidenciar que el texto en sí es un mundo posible, alejado de cualquier concepto banal de "irrealidad", pues compromete no sólo a estos campos sino también a la naturaleza misma del texto y a la posibilidad de ser interpretado.

La novela *El hablador*, el primer narrador está relatando (el acto narrativo productor) la "historia" de lo que ocurrió con Saúl con base en el encuentro con una imagen de los Machiguengas desde un marco temporal definido como el "presente", que tiene como referente a 1985 y referente espacial a Firenze. En relación al "presente" (es decir, los capítulos I y VIII, que se define como el nivel extradiegético), la "historia" (el nivel intradiegético) de Saúl está presentada en la novela mediante una analepsis externa hacia los años 1953 y 1956 (capítulo II), 1958 y 1963 (capítulo IV) y 1981 (capítulo VI), espacialmente ubicado en Lima y en el Amazonas.

Con relación a la "narración" y la "historia" en la novela "El hablador" se puede afirmar que corresponde a la relación entre el presente de la escritura y el pasado recordado. Debido a las intervenciones y comentarios desde el presente de la escritura en el plano de la "historia", se producen a menudo saltos temporales y espaciales a lo largo de los capítulos II, IV y VI.

La novela "El hablador" es el testimonio de la memoria que el primer narrador tiene de Saúl y, por tanto, el primer narrador no desempeña el papel de protagonista de la "historia" que está narrando, sino que, en el nivel intradiegético, éste es un narrador homodiegético y Saúl un narrador intradiegético.

La inseguridad que el primer narrador plantea en torno a su memoria y conocimiento del destino de Saúl se ve reflejada en la modalidad de la narración. Debido al hecho de que la narración de toda la novela se desprende de la memoria y de la escritura del primer narrador, es posible considerar *El hablador* como un monólogo interior y, por eso, se mantiene a lo largo de la novela una focalización interna fija controlada por este primer narrador.

En relación a la categoría narrativa de tiempo de la "historia" en *El hablador* es un tiempo comprimido mediante el uso de elipsis explícitas tanto dentro de los capítulos como entre los capítulos II, IV y VI, en los cuales se hace hincapié en narrar solamente lo que le ocurre a Saúl. De igual manera la relación entre el nivel intradiegético y el nivel metadiegético (la "narración Machiguenga", los capítulos III, V y VII), y, al respecto, estos dos niveles narrativos se vinculan por medio del personaje Saúl, debido a la suposición de que este personaje se ha convertido en un hablador-converso en la "narración Machiguenga". En esta narración, Saúl se constituye, primero, en un narrador heterodiegético y, luego, en un narrador autodiegético, cuando empieza narrar su historia personal. Por su parte, la constancia textual en la "narración Machiguenga" de un marco temporal en que el presente y el pasado se confunden, además la posibilidad para los receptores Machiguengas de que haya más de una versión del relato contado.

Finalmente, cada una de estas narraciones, la "narración de occidente" a la "narración machiguenga" deja constancia de su instancia comunicativa: la primera está escrita por un escritor dirigido a un lector, mientras que la segunda está hablada por un hablador que dirige su relato a sus escuchadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Cornejo P, A (1987). *El indigenismo y las literaturas nacionales: su doble estatuto socio-cultural*. En: Revista de crítica Latinoamericana. (3): 50

_____. (1982). *El problema de lo nacional en la literatura peruana: sobre literatura y crítica latinoamericana.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto). Madrid: Taurus.

Duran, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

Eliade, M. (1985). *Mito y Realidad.* 6 ed. Madrid: Alianza.

_____. (1999). *Mito, sueños y misterios.* Barcelona: Kairos.

Federici, M. (2008). *Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: el hablador de Mario Vargas Llosa.* Culturas populares. Revista Electrónica.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas.* México: Grijalbo.

Garrido D, Antonio. (1997). *Teorías de la ficción literaria* (compilación de textos, introducción y bibliografía). Madrid: Arco/libros, S.L.

Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

_____. (1986). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

González Ortega, N. (2011). *Fronteras del relato: El hablador de Mario Vargas Llosa ¿novela o reporte Etnográfico?* Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos. Vol. 3.

Lotman, Iuri. (1996). *La semiosfera I* .Madrid: Ediciones Cátedra.

ONG, Walter J. (1994). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, María Mercedes. (2005). *Una Mancha en la faz de la nación; la representación de los indígenas en el Hablador de Mario Vargas Llosa*. Bogotá: Boletín Museo del oro. Nº 53.

Rama, Ángel. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Riascos Chalapud, Y. (2015). Comunicación personal, las fotos reposan en este trabajo y fueron creadas para este fin. Estudiante Diseño Industrial, Universidad de Nariño.

Todorov, Tzvetan. (1991). *Los Géneros del Discurso.* Caracas: Monte Avila.

Vargas Llosa, Mario. (1995). *El Hablador.* 4 ª ed. Barcelona: Seix Barral.

_____. (1996). *La casa verde.* 2 ª ed. Barcelona: Seix Barral.

Verdugo Ponce, JA. (2001). *La configuración del discurso de la crítica de la literatura en Nariño en el siglo XX.* Pasto: Universidad de Nariño, CEILAT.

NETGRAFIA

Alteridad y estrategia discursiva en el hablador de Mario Vargas Llosa. (s.f.). [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de http://revistas.um.es/cartaphilus/article/viewFile/45801/43841

Aponte, Y. (1993). [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58792.pdf

Cargas Llosa, M. (1987). Una metamorfosis transcultural. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de https://notasdelectura.wordpress.com/2010/04/09/el-hablador-1987-de-mario-vargas-llosa-una-metamorfosis-transcultural/

El hablador: Novela experimental. (s.f). UMBRAL: Revista de Educación. Cultura y Sociedad. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualdata/publicaciones/umbral/v03_n04/a08.pdf

Federici, Marco. (2008). Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: el hablador de Mario Vargas Llosa. Culturas Populares. Revista Electrónica 6. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de http://www.culturaspopulares.org/textos6/ artículos/federici.pdf

Franco, Sergio R. (2005). *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/hablador.html

La narración como encuentro con el Otro. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v6-brugnolo

Montalvo A, Yolanda. (1993). *La oralidad en el Hablador de Mario Vargas Llosa*. Madrid: Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones.

Ortega, Nelsón. (s.f.). Fronteras del relato. Universidad de Oslo. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de http://ddd.uab.cat/pub/mitologias/mitologias_a2011n3/mitologias_a2011n3p35.pdf.

Otra costumbre de la tribu son los poetas: El hablador de Mario Vargas Llosa. Revista el hablador Jhon J. Junieles. [en línea] Recuperado el 21 de Septiembre de 2015, de www.elhablador.com/est11_junieles1.htm