

## Lo sagrado y lo profano en *El hablador*

AGUSTÍN PRADO ALVARADO

Para Marietta Andrea quien recién nacida  
me escuchó contarle un mito griego

*A la mayoría de los lectores, la novela latinoamericana les debe  
parecer obsesionada con la historia y los mitos latinoamericanos*  
Roberto González Echevarría

Mario Vargas Llosa figura en el grupo de escritores seducidos por la cautivadora selva peruana, poblada actualmente por numerosos pueblos de orígenes prehispánicos. Su interés por esta región del Perú (y por la cultura machiguenga<sup>1</sup>) es consecuencia de un viaje a la Amazonía emprendido en 1958 cuando, recién egresado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se encontraba a pocos meses de marchar hacia Europa para convertirse en escritor. Aunque posteriormente ha continuado visitando los vastos territorios de la selva peruana repetidamente, recuerda aquella excursión como el semillero de las novelas *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *El hablador* (1987) (Vargas Llosa, 1971, 1993, 2001).

### Diseño narrativo de *El hablador*

Para confeccionar el diseño narrativo de *El hablador* Vargas Llosa se sirvió nuevamente de los mismos bosquejos utilizados en *La tía Julia y el escribidor* (1977) e *Historia de Mayta* (1984). Esta estructura novelística nos muestra un plano narrativo (o de acontecimientos) donde alternan dos tramas vinculadas por vasos comunicantes

---

<sup>1</sup> Los machiguengas constituyen actualmente uno de los pueblos de la amazonía peruana ubicados en los tupidos bosques de los departamentos del sureste peruano de Cuzco y Madre de Dios. Sus orígenes se remontan a las fechas prehispánicas, su incorporación a la sociedad occidental peruana es un acontecimiento de los años recientes. La lengua machiguenga pertenece a la familia lingüística *arawak* con fuerte influencia del quechua como anota el lingüista Gustavo Solís (2002).

relatados desde un plano discursivo por un narrador en primera persona (homodiegético/extradiegético).

En *El hablador* entonces el tejido argumental está ramificado en dos anécdotas. La primera hilvanada en los capítulos pares, incluyendo el primer capítulo, rememora la estancia de un novelista peruano en Firenze; ciudad donde se encuentra refugiado con la finalidad de alejarse del Perú para disfrutar de la literatura y el arte italiano, a su vez, también son evocados su vida universitaria y su paso por la televisión. La segunda historia, bordada en los capítulos impares, la conforman los relatos míticos y personales enunciados al principio por un enigmático narrador oral encargado de contárselos a la población machiguenga a la cual se ha integrado. La identidad de este “hablador” como descubriremos finalmente, en el capítulo VII, está encarnada en el personaje de Saúl Zuratas. El entrelazado de ambos planos narrativos empieza desde el primer episodio del libro al toparse este (auto)exiliado novelista peruano con una exposición fotográfica que retrata a los selváticos machiguengas.

No había objetos en el interior de la galería, sólo fotos, a lo menos una cincuentena, la mayoría bastante grandes [...] fueron tomadas en el curso de un viaje de dos semanas por la región amazónica de los departamentos del Cusco y de Madre de Dios, en el Oriente peruano [...]. Las fotos materializaban bastante bien el propósito de Malfatti. Allí estaban ocultos los machiguengas lanzando el arpón desde la orilla del río, o, semiocultos en la maleza, preparando el arco en pos del ronsoco o la huangana; allí estaban, recolectando yucas en los diminutos sembríos desparramados en torno a sus flamantes aldeas... (Vargas Llosa, 1987: 8)

Este inesperado encuentro con el Perú amazónico activa su memoria despertando dos recuerdos personales: sus años en la Universidad de San Marcos en la década del cincuenta y su posterior incursión de seis meses en la televisión peruana en 1981. En el relato de la vida universitaria el narrador presenta a Saúl Zuratas, el personaje central del libro. Zuratas es compañero de universidad del novelista, su ficha biográfica detallada por el narrador nos indica su origen judío por vía paterna. Otro apunte significativo es el inmenso lunar que ocupa parte de su rostro, motivo por el cual es apodado Mascarita. El ingrediente que completa sus datos es su fervoroso aprecio hacia el pueblo selvático de los machiguengas adherido a su preocupación por preservar esta cultura, llevándolo a la decisión de abandonar la carrera de abogado al inclinarse por los estudios etnológicos. Aunque Zuratas no posee un santuario literario

como el narrador, sí se menciona que su única lectura devota es *La metamorfosis* de Franz Kafka: como tributo al escritor judío-checo bautiza a su apreciada mascota, un lorito, con el nombre de Gregorio Samsa. Estos datos ofrecerán al lector y al narrador una de las pistas centrales para acondicionar la intriga argumental.

Lo oportuno de los capítulos II y IV, significativamente este último, es que el narrador como resultado de una excursión universitaria a la selva nos informa y familiariza acerca del universo mítico machiguenga. Conoceremos entonces a *Tasurinchi* dios creador del mundo selvático por medio del soplido. *Kientibakori*, el dios del mal, “patrón de los demonios y creador de todo lo ponzoñoso e incomedible (Vargas Llosa, 1987: 89). Otros personajes importantes serán los brujos y curanderos repartidos en dos clases: los benéficos: *seripigaris*, y los maléficos: *machikanaris*. Aunque nos beneficiamos con toda esta información, el mayor disfrute de la mitología machiguenga se encuentra en los capítulos dedicados a estos relatos.

### **Lo sagrado y lo profano en *El hablador***

Considero que el punto más logrado del libro es la (re)elaboración del ramillete de relatos míticos narrados por el hablador (Zuratas). La destreza novelística de Vargas Llosa consistió en evadir en su escritura un simple y mecánico traslado de los mitos machiguengas, recopilados por el padre Joaquín Barriales (1977)<sup>2</sup>, a su novela. Para darle verosimilitud literaria a la parte mítica de los capítulos impares confeccionó una narración similar en diversos grados a los discursos legendarios pronunciados en las sociedades consideradas arcaicas y tradicionales utilizando dos recursos: primero, la (re)creación de las normas del discurso oral (primario) donde su personaje hablador enuncia directamente un manojito de historias a un(os) receptor(es) específico(os). Segundo, la (re)escritura literaria de los mitos machiguengas hilvanados dentro de su órbita mítico-social y a su vez acoplándolos con algunos relatos canónicos de la literatura occidental.

---

<sup>2</sup> Al finalizar la novela en un (para)texto Vargas Llosa agradece al Instituto Lingüístico de Verano y reconoce haberse servido de los mitos machiguengas traducidos y recopilados por el padre Joaquín Barriales (1977). Aunque no menciona otros trabajos de recopilación en los agradecimientos, lo más seguro es que haya revisado las traducciones de Betty Elkins de Snell (1979) entre otros.

Para alcanzar un infalible efecto en la lectura, de presenciar y escuchar a un narrador oral, Vargas Llosa ha emulado algunos códigos típicos de las culturas ágrafas. Brigitte König (2001) examina *El hablador* valiéndose de los postulados teóricos registrados por Walter Ong (1993) y Albert Lord (1960). Ong, como lo recuerda König, define a la cultura de oralidad primaria como aquel discurso que se efectúa: “Sin ningún conocimiento de la escritura o de la imprenta” (König, 2001: 454). Los rasgos de esta oralidad primaria suelen ser la fórmula, la redundancia y la hipérbole, los episodios seguidos, los saltos temporales (donde no hay linealidad sino circularidad en el tiempo), las fórmulas de apertura y de conclusión y la interacción entre el narrador y el público.

Su análisis parte de un estudio extratextual comparativo entre las versiones de la novela escritas a máquina y la editada en forma de libro. Para proceder con su estudio comparativo ha revisado el archivo de los Mario Vargas Llosa *Papers* depositados en la Universidad de Princeton. Utiliza como muestra el primer párrafo del capítulo III de la novela en el que se relatan los tiempos primigenios de los machiguengas donde la naturaleza proporcionaba el alimento cotidiano y la armonía entre los hombres era perpetua.

Después los hombres de la tierra echaron a andar, derecho hacia el sol que caía. Antes, permanecían quietos ellos también. El sol, su ojo del cielo, estaba fijo. Desvelado, siempre abierto, mirándonos, entibiaba el mundo. Su luz, aunque fuertísima, Tasurinchi la podía resistir. No había daño, no había viento, no había lluvia. Las mujeres parían niños puros. Si Tasurinchi quería comer, hundía la mano en el río y sacaba, coleteando, un sábalo; o, disparando la flecha sin apuntar, daba unos pasos por el monte y pronto se tropezaba con una pavita, una perdiz o un trompetero flechados. Nunca faltaba qué comer. No había guerra. Los ríos desbordaban de peces y los bosques de animales. Los mashcos no existían. Los hombres de la tierra eran fuertes, sabios, serenos y unidos. Estaban quietos y sin rabia. Antes que después. (Vargas Llosa, 1987: 38)

Este párrafo es comparado por König con la primera versión tipada a máquina donde nos muestra las significativas diferencias empezando por el nombre de *Tasurinchi* quien en la versión inicial era nombrado como *Talacnil*. Su análisis también permite advertir que la última versión ya editada en forma de libro pretende respetar el pensamiento sacro machiguenga. Con el propósito de corroborar este planteamiento prueba cómo en la primera versión hay un acopio de datos

posteriormente cambiados: “Si Talacnil quería comer, hundía la mano en el río y sacaba coleteando, un pez de carne sabrosa, sin espinas; o soplabla una cerbatana al bosque, sin apuntar, y daba unos pasos, sabiendo que encontraría un venado tierno, recién flechado” (König, 2001: 456), en la versión definitiva el lexema “venado” es cambiado, pues Vargas Llosa revisando la recopilación mitológica del padre Barriales encuentra que el venado es un animal sagrado para este pueblo y no puede ser cazado.

Examinando otros componentes en el párrafo escogido como modelo de su análisis, se simboliza en los adverbios de tiempo “antes” y “después” la concepción circular del tiempo, propia de las culturas orales. Otros códigos orales que encuentra es la redundancia en las enumeraciones y la fórmula: “Eso era antes” o “Eso es, al menos, lo que yo he sabido” presentes en los relatos transmitidos por el hablador. Otra huella de la oralidad en la novela es la interacción con el auditorio, aunque este punto no lo desarrolla König (pero sí lo menciona) lo retomo para indicar las variantes producidas entre el hablador y sus oyentes, lo cual le permite darle mayor proximidad a su público y evitar así un distanciamiento solemne: “Empecé a reírme. Así como ustedes ahora me reía” (Vargas Llosa, 1987: 116). Le posibilita, a su vez, dar cuenta de su persona: “No fui como me están viendo. No me refiero a mi cara” (Vargas Llosa, 1987: 200), o contar sus inicios como hablador: “Quería decirles más bien que yo, antes, no fui lo que soy ahora. Me volví hablador después de ser eso que son ustedes en este momento. Escuchadores” (Vargas Llosa, 1987: 201). Emil Volek (1994) observa con pertinencia que la simulación efectuada de un discurso indígena se debe al uso de algunos rasgos dialectales del español de la Amazonía donde destacaría el empleo del gerundio con el significado de consecuencia o efecto o funcionando como predicados.

El segundo acierto literario, como apunté, se localizaba en el manejo de la información mitológica manifestada dentro de sus significativos y específicos parámetros. Por eso los mitos registrados en *El hablador* no solamente funcionan como historias contadas exclusivamente para entretener a los pobladores machiguengas. Para comprender el significado y funcionamiento de los mitos dispondremos con provecho de los conceptos divulgados por Mircea Eliade (1973, 1974, 1998, 2000). Eliade acertadamente se interroga en sus investigaciones si hay

posibilidad de encontrar una definición única capaz de dar cuenta de todos los tipos y funciones de los mitos en las sociedades arcaicas y tradicionales. Por ello expone una definición bastante amplia sobre el mito: “Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido y ha comenzado a ser” (Eliade, 2000: 16-17).

Una de las distinciones medulares acuñadas por Eliade al describir las fisonomías del mito son las diferencias entre “historias sagradas” e “historias profanas”. Las historias sagradas, explica el autor, son aceptadas por las sociedades primitivas o tradicionales como relatos “verdaderos” porque explican los orígenes de sus mundos (la vida, la muerte, flora y fauna, actividades sociales) se diferencian de las historias profanas o “falsas” porque éstas no refieren sobre los tiempos iniciales o cosmogónicos, además de centrarse en anécdotas de la fauna y carecer del componente sacro.

En la novela de Vargas Llosa se pueden leer varios de estos mitos sagrados desempeñando su cometido explicativo de evocarle a los machiguengas los orígenes de su mundo astral, de su condición de pueblo errante, del origen de sus alimentos, etc. En el capítulo VII, por ejemplo, se relata el génesis de este pueblo.

Ésta es la historia de la creación.

Ésta es la pelea de Tasurinchi y Kientibakori.

Eso era antes.

Allí ocurrió, en el Gran Pongo. Allí el principio principió. Tasurinchi bajó desde el Inkite por el río Meshiarení con una idea en la cabeza. Hinchando su pecho, empezaría a soplar. Las buenas tierras, los ríos cargados de peces, los bosques repletos, tantos animales para comer, irían apareciendo. El sol estaba fijo en el cielo, calentando el mundo. Contento, mirando lo que aparecía. A Kientibakori le dio su rabieta terrible. Vomitaría culebras y sapos viendo lo que ocurría allá arriba. Tasurinchi soplabla y habían comenzado a aparecer también los machiguengas... (Vargas Llosa, 1987: 205)

Esta clase de mitos afloran continuamente en boca del hablador. Por ello es que también podemos detectar otros relatos fundacionales. En el episodio V de la novela, por ejemplo, encontramos los mitos que explican los orígenes del sol y las manchas de la luna (Ibíd.: 110-112), el origen de los cometas a consecuencia de las rabietas (Ibíd.: 119-122) o la aparición de las luciérnagas (Ibíd.: 124-126).

Todo este dédalo de mitos ordenados de manera yuxtapuesta presentan otro de los rasgos propios del mito: la variación. Los mitógrafos han observado que este

tipo de relatos modifica su trama (mas no su condición explicativa-fundacional). Eso lo apreciamos igualmente en las variantes enunciadas por este hablador. Por ejemplo, en el mito donde se describe que la luna (Kashiri) es padre del sol varía argumentalmente en otro mito contado después poniendo al sol como padre de la luna (Ibíd.: 110-113).

### **De *tasurinchi* a Gregorio Samsa: los relatos profanos**

Distinguidos los relatos sagrados de los profanos encontraremos en la novela textos a los que podemos reconocer dentro de los márgenes semánticos del discurso profano. Suelen ser estos textos los referidos a las historias protagonizadas por otros *tasurinchi*, por los *seripigaris* o los correspondientes a la vida del hablador. De las historias profanas narradas por el hablador (Zuratas), tal vez, la más atractiva sea su relato literario favorito *La metamorfosis* de Franz Kafka. La adopción de la breve obra maestra de Kafka al escenario selvático es presentada como parte de una experiencia personal padecida por el mismo hablador. Contada como para ilustrar su biografía a la tribu no tiene ninguna intención de recordar los tiempos de los orígenes o fundaciones, por lo tanto, no es un texto sacro sino profano.

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 alas color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos [...] Pero mis parientes nada decían. Disimulando, iban y venían por la cabaña, por el río, como sin darse cuenta de la desgracia que me sucedía. Se avergonzarían, también, ¡Como lo han cambiado!, diciendo, y por eso no me nombrarían... (Vargas Llosa, 1987: 196)

En nuestra lectura entendemos que a pesar de que este texto pertenece a los consignados relatos profanos, el narrador ha moldeado la historia de Kafka aclimatándolo al ambiente amazónico.

Y, mientras tanto, yo veía todo. El mundo parecía contento, igual que antes. Veía a los niños levantar las piedras de los hormigueros y comerse, dichosos, pelándose las, a las hormigas de cáscara dulce. A los hombres, yendo a limpiar las hierbas del yucal o pintándose de achiote y huito antes de salir de caza. A las mujeres, cortando la yuca, masticándola, escupiéndola, dejándola reposar en las bateas del masato y desenredando el algodón para tejer la chusma. (Ibíd.: 196-197)

Esta metamorfosis padecida por el *tasurinchi*-hablador (Zuratas) produce una asimilación en la ficción de lo occidental a lo amazónico, por ello, produce una doble lectura. La primera para los oyentes machiguengas quienes asimilan el relato habiéndose transculturado a su espacio. Y la segunda lectura es la que operamos los lectores (*in fabula*) occidentalizados pues reconoceríamos el eficiente palimpsesto literario por la mención de *tasurinchi*-Gregorio (Samsa) y el apego al argumento de la novela de Kafka adaptada a la calurosa selva.

Otro de los relatos profanos es la historia de Cristo y del pueblo judío presentado igual que el relato kafkiano aclimatado al mundo selvático para la comprensión de los oyentes machiguengas.

Un espíritu poderoso los había soplado. No tenía cara ni cuerpo. Era Tasurinchi-jehová. Los protegía, parece. Les había enseñado lo que debían hacer y también las prohibiciones. Sabían su obligación, pues. Vivirían tranquilos. Contentos y sin rabia vivirían en paz [...] Era distinto. ¿Un serigorómpi? Sí, tal vez. Empezó a decir: “Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez.” Eso decía. Y que había bajado del Inkite a este mundo, enviado por su padre, que era él mismo, a cambiar las costumbres pues las gentes se habían corrompido y ya no sabían andar... (Vargas Llosa, 1987: 207)

La apropiación de los relatos occidentales para incorporarlos al imaginario machiguenga como textos profanos no ha sido la única reformulación literaria emprendida en esta novela. Emil Volek (1994) observa atinadamente que los discursos mitológicos del hablador tienen una condición principalmente dialógica; pues cuenta diversas versiones de los mitos, mezcla sus narraciones con sus vivencias personales, insiste en que lo que cuenta ha sido contado a otros, indaga o coteja sus historias con otros *seripigaris* e interactúa con el público. Todos estos elementos evitan la sacralización del hablador como personaje: “En el mundo que respira magia y mito a cada paso, este hablador es sorprendentemente pragmático y moderno” (Volek, 1994: 115).

Aunque coincido con muchos de los planteamientos de Volek sigo sosteniendo que en esta novela ciertos códigos de la mitología tal como funcionan en las sociedades tradicionales y “arcaicas” son mostrados, por Vargas Llosa, cumpliendo su rol explicativo-fundacional. Por ejemplo, Volek considera que la repetición en las versiones de los mitos es un aspecto constitutivo de un discurso que deja de ser

solemne. Es cierto que no hay relación solemne en la relación del hablador (Zuratas) y su auditorio, sin embargo, la repeticiones en los mitos orales es un distintivo de estos textos por eso no sería un “elemento añadido” del autor. Sencillamente, como lo han explicado los antropólogos, las variantes no se pueden evitar por ser narraciones orales que mudan información de narrador en narrador o incluso de tribu en tribu, por ello las diferencias míticas acerca de un tema constituyen comprensiblemente un signo inconfundible en el proceso de transmisión oral efectuadas por el hablador (Zuratas).

Lo sagrado y lo profano como discursos constituyen una de las entradas por las cuales Vargas Llosa nos permite acercarnos a una cultura viva de raíces prehispánicas todavía vigente. Más allá de los tipos de lecturas que podríamos realizar sobre *El hablador*, por ejemplo, examinarla como novela de metaficción (Lienhard, 1992) o una novela de archivo (González Echevarría, 2000) el libro también nos lleva a reflexionar sobre las diferentes condiciones precarias o afortunadas de estos pueblos amazónicos del Perú y por extensión de América. Sin embargo, el gran mérito literario de *El hablador* reside en poder conocer, disfrutar, valorar y apreciar las creaciones mitológicas machiguengas heredadas desde tiempos prehispánicos y perdurables aún en la imponente y paradisíaca Amazonía peruana.

#### BIBLIOGRAFÍA

BARRIALES, Joaquín (1977). *Matsigenka*. Madrid-Lima, Secretariado de Misiones Dominicanas.

Eco, Umberto ([1979] 1993). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

ELIADE, Mircea ([1963] 1973). *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.

\_\_\_\_\_ ([1955] 1974). *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.

\_\_\_\_\_ ([1957] 1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ ([1963] 2000). *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós.

ELKINS DE SNELL, Betty (1979). *Cuentos folklóricos de los machiguengas*. Yarinacocha, Instituto Lingüístico de Verano.

FORGUES, Roland (ed.) (2001). *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista ciudadano y político*. Lima, Editorial Minerva.

GENETTE, Gerard ([1962] 1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

\_\_\_\_\_ ([1972] 1989b). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto ([1990] 2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana Maria (ed.) (1994). *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid, Pliegos.

KAFKA, Franz (2003). *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

KÖNIG, Brigitte (2001). "Metalingüística y oralidad fingida en Mario Vargas Llosa" en FORGUES, Roland (ed.), *Escritor, ensayista ciudadano y político*. Lima, Minerva, pp. 441-463.

LIENHARD, Martin ([1990] 1992). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico cultural en América Latina 1492-1988*. Lima, Horizonte.

LORD, Albert (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Mass, Harvard University.

ONG, Walter ([1987] 1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

OVIDO, José Miguel (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.

SOLIS FONSECA, Gustavo (2002). *Lenguas en la Amazonía peruana*. Lima, Programa-FOTE-PE-Ministerio de Educación.

USANDIZAGA, Helena (ed.) (2006). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

VARGAS LLOSA, Mario (1966). *La casa verde*. Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1984). *Historia de Mayta*. Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1987). *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1993). *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2001). *Literatura y política*. México, Instituto Tecnológico y de Estudios de Monterrey-Fondo de Cultura Económica.

VOLEK, Emil (1994). “*El hablador: del realismo mágico a la postmodernidad*” en HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana Maria (ed.), *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid, Pliegos, pp. 110-121.