

# De las mentiras a la verdad: la realidad en la ficción

From the lies to the truth: the reality  
in the fiction

<http://dx.doi.org/10.18566/comunica.n36.a06>

## Resumen

Este artículo se adentra en la novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa para identificar su configuración de los límites entre realidad y ficción. Más que una perspectiva indigenista o pretensión de orden histórico, se identifica una vía para exaltar la literatura mediante un mecanismo propio de la cultura machiguenga: la oralidad; y con ello la obra pone en cuestión las formas de la tradición y le brinda a la literatura (mediante la escritura) una condición ejemplar: alcanzar un estado permanente, la posibilidad de superar la barrera del tiempo.

## Abstract

This paper explores the novel *El hablador* by Mario Vargas Llosa to identify the configuration of the boundaries between fiction and reality. More than an indigenous perspective or claim to historical order, a pathway is identified to exalt literature through a proper mechanism of the machiguenga culture: orality, and thus the work calls into question the ways of tradition and gives to literature (by writing) an exemplary condition: reach a permanent state, the possibility of overcoming the time barrier.

## Juan Camilo Arboleda Alzate

Comunicador social -  
periodista de la Universidad  
de Antioquia (2005).  
Magíster en Estudios  
Humanísticos de la  
Universidad EAFIT (2013).  
Docente e investigador de la  
Facultad de Comunicaciones  
de la Universidad de  
Antioquia en el pregrado  
en Periodismo. Miembro  
del Grupo Estudios en  
Periodismo (GEP)  
camilo.arboleda@gmail.com.  
ID Orcid: 0000-0002-1229-7126

## Palabras clave

Mario Vargas Llosa,  
literatura, ficción, realidad,  
narrativa.

## Keywords

Mario Vargas Llosa,  
literature, fiction, reality,  
narrative.

Algunos lectores de *El hablador* (1987) parecen coincidir en sus análisis y críticas sobre la poca trascendencia de esta novela de Mario Vargas Llosa. Algunos avezados, entre ellos el crítico José Andrés Rivas<sup>1</sup>, la catalogan incluso como una novela menor al no alcanzar el estatus de otros libros suyos como *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *La ciudad y los perros* (1963), *La tía Julia y el escribidor* (1977). ¿Qué lleva, entonces, a que esta novela pase en cierta medida desapercibida para algunos lectores, a que se le considere una obra menor? La vuelta de tuerca, si se quiere ver así, está en la aparente indefinición o el carácter móvil de sus personajes y el relato, no del todo tácito, que se configura entre el mundo oral y el mundo escrito a partir de la literatura. La historia de Saúl Zuratas y un narrador-personaje anónimo, un Mario Vargas Llosa ficcionalizado (un sistema recurrente del autor), teje una trama alrededor de la cultura machiguenga, lo que ha generado que a la novela se le mire con especial atención desde distintos puntos como una propuesta indigenista, como una etnografía de esta comunidad nativa, como una declaración de afecto del escritor peruano al mundo de los “primitivos habladores”, como él mismo los denomina. Pero no. No es esta la línea que se sugiere seguir porque algo ha identificado a Vargas Llosa desde tiempo atrás, y *El hablador* no se escapa a ello. Nos referimos a la marcada obsesión por hacer de la novela, sus novelas, un espacio en el que la ficción se pone al servicio del hombre, en el que el tema se pone al servicio del escritor, no al revés.

En ese poner la ficción al servicio del escritor, Vargas Llosa es claro. Seguidor de Dostoievski, aplica una de sus máximas en el terreno de la literatura: a través de la verdad de la mentira hace verosímil una historia literaria a la que no pretende darle visos de objetividad (siempre aparente) porque confía en el potencial de la fantasía, porque recurriendo a la ficción (el arte de la distorsión) completa los espacios que la memoria no ocupa, aunque no deje de acudir a costumbres históricas y referencias mitológicas de los machiguengas para ponernos en un franco dilema que persiste resabiado en la literatura: ¿y dónde está ubicada la perspectiva narrativa, en qué lugar se distorsiona la historia? En ese escenario se sitúa *El hablador*. Para mayor claridad, el mismo Vargas Llosa es explícito en su libro de ensayos *La verdad de las mentiras* (2003): “... la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (p. 23). Así las cosas, si reducimos las pretensiones de la novela a una relación histórica que se apega al rescate del indigenismo, aunque en distintos niveles de lectura podremos encontrarlos, se nos hará sencillo comprender por qué *El hablador* no ha gozado del entusiasmo y el crédito que tiempo atrás tuvieron (y tienen) textos que operan alrededor de culturas autóctonas, como *El reino de este mundo*

---

1 Rivas es autor del ensayo “*El hablador* de Mario Vargas Llosa: querer escribir como hablo”. Profesor y crítico, doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recibió el Segundo Premio Nacional de Ensayo y Crítica Literaria, trienio 1977-1980, Argentina.

(1949) y *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández, o *Canaíma* (1935) de Rómulo Gallegos.

Semejando el proceso que viviera Carpentier con los surrealistas en París, de quienes aprendió en primera instancia a no desdeñar los sueños y a hacerlos parte de la realidad, el novelista peruano se deslumbra con los habladores que recorrían los bosques llevando historias de aldea en aldea. Un conocimiento valioso, desde luego, pero que no le basta para la creación de sus novelas. El proceso se ve confirmado con unas palabras que él mismo escribió en Madrid en el año 2007 y que forman parte del prólogo de *El hablador* a partir de las ediciones de 2008. Para el escritor nacido en Arequipa en 1936, "*El hablador* es una novela, desde luego, es decir una historia en la que hay más fantasía que memoria". Así, como para no dejarnos más dudas, Vargas Llosa nos lo dice de entrada, antes de comenzar la lectura de su novela. Ahora, si bien la aclaración es válida, ello no significa que dejará de construirse una historia que nos persuade, que nos lleve a considerar su verosimilitud, que se logre configurar una mentira verdadera. Iniciada la novela, el narrador-personaje nos expone una pretensión de verdad: "Esto que voy a decir no es una invención a posteriori ni un falso recuerdo" (p. 15), y acto seguido comienza a narrar lo que su memoria retiene, el inicio de la fantasía.

Decíamos que Vargas Llosa se une hasta cierto punto a la propuesta del surrealismo que acogiera en un comienzo Carpentier, pero se aleja de él al acudir a la realidad cercana, cotidiana y limitada de América cuando se apega a una visión natural que espera comprender al Otro a partir de la causalidad de las cosas. Puntualicemos: Mario Vargas Llosa encuentra en los machiguengas esa capacidad de imbricar el mundo de los sueños con la realidad. El escritor revela, o mejor, sus lectores interpretamos, que por medio de *El hablador* se expone de manera velada el proceso de construcción literaria que en libros de ensayos suyos como *La verdad de las mentiras* y *El viaje a la ficción* (2009) nos presenta de manera analítica. Esta novela, que acude a pasajes de discurso en clave indigenista, desarrolla de manera artificiosa un reconocimiento al poder de la literatura, a la capacidad de novelar, de no limitar las ideas y la experiencia humana. Expresémoslo con otros términos: la capacidad de contar historias, el placer de la lectura y la labor que desempeña la literatura son creadas alegóricamente a través de un hablador machiguenga y de un narrador-personaje, el Vargas Llosa distorsionado que se dedica a recuperar el tiempo que se diluye.

Para evitar los equívocos conviene recordar las palabras de Alejo Carpentier, ya que sobre él se ha reiterado:

*Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada*

*de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite" (1990, p. 114).*

Precisamente, la creación de ese estado límite (y acá no nos detendremos en la "exaltación del espíritu" porque ya Juan Gabriel Vásquez lo trabajó en extenso en su libro *El arte de la distorsión*, 2009) es desarrollada por Mario Vargas Llosa a partir de los saltos entre el narrador-personaje analítico-objetivo y la subjetividad del hablador machiguenga. Entre ambos existe una suerte de diálogo asincrónico, un desencuentro intencional que expone el panorama interno y externo de la novela, una hibridación mal lograda (de manera intencional, claro) en la que ambos discursos parecieran no querer fusionarse o en la que acaso optan por enfrentarse los elementos históricos con los fantásticos, los objetivos con los subjetivos, los hechos vividos con el impreciso ejercicio de la memoria, la ambigua especulación. Ambos personajes, a diferencia de lo que solemos leer del peruano ganador del Nobel en una novela como *La tía Julia y el escribidor*, viven una serie de cambios que complejizan su identificación, se mueven en un terreno lodoso y por tanto móvil que crece con ellos en la medida que la lectura avanza. Un narrador-personaje que desde su estadía en Italia se reencuentra con una serie de fotos que carecen de leyendas (y su valor como certidumbre) y lo remontan a sus años de juventud y posterior crecimiento hasta llegar al presente de hombre maduro.

A partir de ese personaje que abre y cierra la historia se hace posible desentrañar la experiencia de escribir novelas. Queremos decir con ello que la novela no está centrada en el hablador machiguenga (un Saúl Zuratas nacido judío que hace metamorfosis a la cultura indígena), sino en el portador de la historia, el narrador de cuyo nombre no tendremos noticia en las 268 páginas que conforman el libro. No es gratuito tampoco que de los ocho capítulos de la novela, cinco estén a cargo de ese narrador que a partir de un cuadro se dedica a recordar pasajes, a reconstruir la historia a partir del ejercicio de la memoria que retrotrae su vida en Lima, sus pasos por la selva amazónica, su estadía en Italia, específicamente en un lugar conocido como cuna del Renacimiento, es decir, del mundo racional: Florencia (o en italiano, como aparece en la obra que acá abordamos, Firenze).

Entre uno y otro personaje se muestran distancias en apariencia definidas, comenzando por las separaciones que el autor realiza a partir de los capítulos del libro. Sin embargo, en el encuentro de culturas que Vargas Llosa expone a través de los constantes viajes de sus personajes se encuentra un discurso que opera en doble vía y que tiene como función no detenernos ante una realidad históricamente conmensurable: esta se pone a disposición del conocimiento

de una sociedad que el autor no teme alimentar desde la literatura. Contrario a lo que la literalidad del libro expone, el encuentro cultural nos permite entrever que las historias expuestas no son necesariamente distantes: los discursos, al tratarse de personajes en apariencia disímiles (recordemos que un personaje es un universitario que gusta de las letras, mientras que el otro pretende hacer mimesis del lenguaje machiguenga), se encuentran justo cuando el narrador nos dice, conservando un cierto halo de duda, que el hablador machiguenga puede ser Mascarita, el joven judío que se enfrenta a una sociedad peruana en una doble condición de desarraigado: como judío que no se sintió parte de su cultura y como hombre con un defecto congénito en el rostro (aunque el segundo pueda operar como metáfora del primero). Dice el narrador de *El hablador*:

*Creo que su identificación con la pequeña comunidad errante y marginal de la Amazonía tuvo algo que ver –mucho que ver–, como conjeturaba su padre, con el hecho de que fuera judío, miembro de otra comunidad también errante y marginal a lo largo de su historia, una paria entre las sociedades del mundo... (p. 265).*

Continúa un poco más adelante en el mismo párrafo:

Y seguramente también en aquella solidaridad influyó, como solía bromearle yo, ese enorme lunar que hacía de él un marginal entre los marginales, un hombre cuyo destino estaría, siempre, acosado por un estigma de fealdad.

Entrevemos a partir de lo expuesto arriba que la línea divisoria que se marca desde el espacio y el tiempo tiende a desaparecer, sin hacerlo del todo. A través del narrador-personaje conocemos que el del machiguenga es un discurso adquirido, que no se trata solo de un conocimiento que conserva cierta distancia etnográfica sino que llega a ser dominado a un nivel tal que el personaje alcanza un rol significativo dentro de la tribu, que hace mimesis en toda la extensión de la palabra: Mascarita se convierte en el hablador, en la persona que vela por la tradición y la memoria, quien aviva la fantasía de ese pueblo porque “hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura” (p. 266). Y vivir la cultura, conocerla y comunicarla es lo que hace posible el funcionamiento y la permanencia de la tribu misma. La oralidad como legado, pero también como elemento constitutivo de la experiencia.

En ese mismo orden podemos comprender la intencionalidad del autor cuando propone la estructura del discurso del machiguenga. Vargas Llosa quiere exponernos un carácter dubitativo, de allí que uno de los recursos técnicos elegidos sea la reiteración de nueve palabras: “Eso es, al menos, lo que yo he sabido”. Esta expresión es usada por lo menos 20 veces a lo largo de la novela en las intervenciones de quien se considerará el narrador

machiguenga; y decimos considerará porque el narrador de origen peruano, también dubitativo, nos deja en una serie de rumbos indefinidos la posibilidad de que sea o no Saúl Zuratas, su amigo en tiempos de universidad. Aquí también entra a cumplir un rol significativo el uso de la puntuación y los modalizadores, los cuales ponen de presente el carácter oral de lo expresado y que quizá lo recordado no sea necesariamente verídico. De esa forma se construyen los pasajes pertenecientes exclusivamente al narrador machiguenga; los capítulos tres, cinco y siete cumplen, entonces, una función narrativa que se marca con el paso de las páginas, la experiencia de un machiguenga que empieza a mezclar dos mundos: el de la cultura machiguenga con el de los “civilizados”, el de los hombres con tradición oral y el de aquellos que tienen una tradición escrita, el de los hombres que dejan el papel de la memoria en sus habladores y el de aquellos que han vivido el proceso de alfabetización. Pareciera un desliz en la narrativa pero no es tal: el autor de la novela nos pone una serie de anzuelos que pretenden ubicarnos en ese juego de la mezcla de culturas que antes mencionábamos y que se construye de manera distorsionada, es decir, a partir de la ficción. Guiños de carácter literario como el del relato kafkiano de la metamorfosis que expresa con Tasurinchi-Gregorio (p. 223) una crítica con carga política como el canto del himno nacional en machiguenga (p.186) y la aparición de un espíritu que se encarga de ejercer la prohibición, el cual se plantea acudiendo al dogma cristiano, pero expresado en clave machiguenga a través de Tasurinchi-Jehová: “Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez” (p.237). He aquí, pues, cómo la novela acude a una tríada (a saber: religión cristiana, política y literatura) que se desplaza al terreno de una cultura indígena poniendo en operación esa suerte de hibridación en la que el pez grande, cómo no, se come al pequeño. Lo anterior opera, nótese bien, como crítica: manifestación indudable (si se quiere obvia) del discurso religioso, de la penetración cristiana en América (al fin y al cabo lleva cinco siglos en marcha), que habría tocado, incluso, hasta las etnias más remotas. Sin embargo, este juego literario del Tasurinchi-Jehová de Vargas Llosa evidencia también una participación menor de la imaginación (menos bricolaje de autor) y una incidencia más clara del orden social y cultural en la obra, poniendo en cuestión la ya tan discutida división entre la ficción y la no ficción, entre la verdad y las mentiras.

Los lectores de *El hablador* encuentran que la cultura indígena es expuesta desde adentro gracias a la mimesis de Mascarita, quien se interna en la selva peruana y se convierte, al parecer, en narrador machiguenga; un paso que, se sugiere, se da luego de la muerte de su padre, el único lazo que conservaba con las estructuras de Occidente. Valga anotar que se acude a los modalizadores “al parecer” y “se sugiere” porque allí radica parte de la estrategia de Vargas Llosa, porque los modalizadores le permiten sembrar

fisuras para acudir a un lenguaje falsamente dubitativo a través del cual expone las entrañas de una población indígena, sus vivencias, sus creencias. Queremos decir con esto que estamos ante algo que tiene fuertes bases en el “hacer”, donde se ponen de presente constantes procesos de producción y transformación a partir de la interacción de las culturas. Digámoslo de una vez: Vargas Llosa nos revela la identidad como una práctica.

¿Pero de qué identidad se habla cuando se trata de un proceso polémico en el que la experiencia personal se mezcla con una cultura autóctona? La respuesta podemos encontrarla en la fusión de horizontes que propone Gadamer (2005), dado que ella nos permite comprender cómo un hombre de raíces judías logra internarse en la selva y llegar a formar parte de los machiguengas, alcanzando incluso un papel importante para esa cultura. Nos lleva esto a considerar el valor de la experiencia, dado que hablamos de una identidad que surge en el hacer y no en el ser, una identidad performativa. A través del hacer conocemos cómo se configura el papel del hablador, pero esta interpretación podemos dejarla hasta acá porque la salida desde la sociología no es la que expone Vargas Llosa. Para el escritor peruano esa línea invisible y generalmente incomprensible de los esquemas es la que hace posible que se cree el momento idóneo para acudir a la ficción.

A la ficción y a la cruda realidad, diríamos. Es que en este “juego de las mentiras que es la ficción” (2009, p. 100) no solo se nos develan las brumas de lo desconocido, pues hay que contar con un envase de incitaciones verosímiles que haga equilibrio. Para Vargas Llosa el problema tenía solución: consideremos acá al narrador anónimo, ese sujeto capaz de conservar viva su inquietud alrededor de los machiguengas con el pasar de los años, el hombre que tenía ansias de escribir un relato sobre los habladores de esa comunidad, el mismo conductor del programa de televisión *La Torre de Babel* que logra entrevistar a Corín Tellado, el hombre que fungía también de periodista. En fin, nada más cercano a la vida del autor Mario Vargas Llosa, quien cobra vida en esta obra gracias a la fusión con el narrador-personaje.

Y es precisamente siguiendo esa línea que une y que separa la que sigue el narrador cuando el señor Schneil, un lingüista que lleva años viviendo junto a los machiguengas, lo lleva a considerar la posibilidad “real” de la existencia de los habladores y de que sea Mascarita uno de ellos. Ese considerar, ese fluir de posibilidades, de dudas y recuerdos se traza de manera constante sobre la figura del hablador. Es ese el mecanismo que pone a funcionar esta novela carente de certezas (adverbios como “quizá” y “tal vez” están a la orden del día), es el motor que da inicio a la narración y que al final del libro, he aquí la apuesta de Vargas Llosa, se expone como el generador de posibilidades ante las incógnitas que no se resuelven, y ello poco importa. Es la duda (y con ella la posibilidad de la ficción) el elemento desencadenante

de la historia, es el factor que hace posible el surgimiento de la narrativa, la posibilidad de contar con un personaje como el hablador, el hombre que termina convirtiéndose en una alegoría halagüeña de la literatura, la quintaesencia que movió al ganador del Premio Nobel de Literatura en 2010 a publicar en 1987 *El hablador*.

Llegando al final de la novela, el narrador-personaje expresa: “Esa fotografía, en todo caso, no necesito verla más. Me la he aprendido de memoria (...)” (2010, p. 259). Acude, pues, Mario Vargas Llosa a la relación de lo oral y lo escrito, esos dos medios en los que la ficción cumple un rol privilegiado: la literatura como medio para superar la volatilidad, para alcanzar la permanencia. En definitiva: las historias podíamos escucharlas, pero se hacían pasajeras; la literatura (la escritura) llegó para darles a las historias un estado permanente, para superar la barrera del tiempo. Eso sí, parafraseando al escritor peruano que hemos abordado a lo largo de estas páginas: no olvidemos que no se hace literatura para contar la vida, sino para transformarla, para añadirle nuevos sentidos porque nuestra historia será siempre, y por fortuna, inconclusa.

## Referencias

- Carpentier, A. (1990). *Obras completas. Ensayos*. México: Siglo XXI Editores.
- Gadamer, H. G. (2005). *Verdad y método*. España: Sígueme.
- González Echavarría, R. (2000). *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, M. (2003). *La verdad de las mentiras* (4.ª ed.). España: Alfaguara
- \_\_\_\_\_ (2009). *El viaje a la ficción*. Bogotá: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El hablador* (1.ª reimpresión). México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2010a, diciembre). Elogio de la lectura y la ficción. Fundación Nobel.
- Vásquez, J. G. (2009). *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara.