

ajeno, por necesidad o placer. (A esta lista pertenecerían Brausen y su transfiguración en Arce para acercarse a la Queca, Jorge Malabia y la explotación que hace de Rita en *Para una tumba sin nombre*).

En cuanto a los narradores, Onetti vuelve a emplear varios para contar esta historia. En primer lugar ha dejado contar los sucesos a un compañero de trabajo de Lamas (testigo de la vida y el amor de Magda), personaje éste que no tiene nombre y que desaparece al final del primer capítulo sin saber si sabrá alguna vez la historia completa (uno quisiera confundirlo con un ficcionalizado autor - Onetti- que escribe artículos sobre *Lolita* y otros temas). En el segundo capítulo es Lamas quien directamente relata, ahora sin el interlocutor de nombre desconocido, en primer persona. El tercer narrador es un hombre, contador de profesión, que encontró a Magda en un bar, horas antes de su muerte; éste relata cómo y debido a qué aconteció dicha muerte, a la manera de un prestar declaraciones frente a un comisario. En el último capítulo Lamas vuelve a ser el narrador, pero aquí Onetti ha trastocado muy sutilmente los tiempos y el lector se pregunta inmediatamente cuándo es que esto acontece. Onetti ha mezclado el tiempo que transcurre después de la muerte de Magda (y del comandante) con un tiempo posterior cuando Lamas, luego de huir del recuerdo y de Buenos Aires a Lavanda, está de regreso otra vez en Buenos Aires y trabajando en el mismo diario de entonces. Es en ese primer tiempo en que hace el informe periodístico sobre todo lo acontecido y conoce el verdadero y prosaico nombre de Magda (de Magdalena, con todas sus implicaciones bíblicas): Petrona García. Es en ese momento en que por un cable parece aclararse lo misterioso del paso del comandante por la vida de Magda. En el segundo tiempo, de regreso de Lavanda, se hace decir a uno de los personajes que Lamas ya no es el mismo.

Esta afirmación que aparece suelta y sin contexto lleva al lector de nuevo al primer capítulo y a la conversación entre Lamas y ese narrador sin nombre: Lamas le hace la pregunta dos veces: "Digo, si lo colocaran contra una pared, obligado a confesar cuál tipo de fracasado lamenta más, cuál le resulta más conmovedor y más le hace odiar la crueldad del destino o los destinos" (p.24). Toda la novela parece responder a esta pregunta y con ello estamos justamente frente a la postura básica de Onetti ante la vida, postura que

se repite de novela a novela en los diferentes destinos de sus personajes y que aquí vuelve a enunciar Lamas de la siguiente manera: "Todos condenados al fracaso porque ya sabemos cuál es el final de todo triunfo pasajero" (p. 23).

En esta novela, escrita concisamente y sin conocer los barroquismos estilísticos ni la densa reflexión subjetiva de otras obras, Onetti vuelve a plantear su posición frente al mundo, permaneciendo fiel a su visión de las cosas y a sus ficciones. Nosotros nos preguntamos finalmente si es este nuevo manifiesto de una desilusión romántica, de descreimiento, una forma de expresar la extrema negatividad que caracteriza al mundo en que vivimos y, así, también una manera de mentar la utopía, o más bien este reiterado tema del fracaso no esconde tras bambalinas sólo el fracaso de los proyectos liberales que ha caracterizado a la región del Río de la Plata y concretamente al Uruguay.

*José Morales Saravia*  
Universidad Libre de Berlin

**Mario Vargas Llosa, *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.**

¿Con qué fines se revive el indigenismo en la literatura y el cine de fines de los años ochenta? Como se sabe, la narrativa indigenista tuvo su apogeo entre 1925 y 1960, durante los años en que tanto México como los países andinos comenzaron a implementar reformas sociales para luego aniquilarlas en favor de una política de desarrollismo dependiente. Resulta obvio que en las tres décadas siguientes no se ha hecho justicia con los pueblos indígenas americanos. Sería lógico pensar que se trata, entonces, de un renovado esfuerzo de parte de novelistas y cineastas de abogar por los derechos indígenas.

En el caso de la penúltima novela de Mario Vargas Llosa, lo que a primera vista parecería un proyecto indigenista resulta ser más bien anti-indigenista. En primer lugar, para tratar los conflictos entre los pueblos indígenas y las fuerzas neocolonialistas, el autor escoge, en vez de a los indígenas andinos de habla quechua y aymara, a los machigüengas, una tribu selvática. Habrá por lo menos dos motivos para tomar esta opción. En

primer lugar, es menos problemático abordar los problemas de cinco mil personas que, por su reducido número, no representan un peligro para el estado peruano, que tratar los de varios millones de desheredados, sobre todo para quien podría llegar a ser el próximo presidente del Perú. En segundo lugar, así se puede evitar el tratamiento directo de Sendero Luminoso, un fenómeno que Vargas Llosa ya ha criticado abiertamente en un artículo periodístico y en *Historia de Mayta*, la novela que confirma definitivamente su alejamiento de la izquierda con la cual simpatizaba en su juventud. En *El hablador* el movimiento armado aparece fugazmente, curiosamente -y no por casualidad- ligado con el tráfico de drogas ("como una peste bíblica") y las compañías petroleras, para completar "el triángulo de horror" de la selva peruana contemporánea.

Además, escritores y cineastas de los últimos años se han sentido atraídos a este sector de la población nativa por razones que poco o nada tienen que ver con los indigenistas; en películas como "The Mission", "The Emerald Forest", y ahora "Crusoe", por ejemplo, la selva es presentada como el último refugio natural de la enajenación de la civilización capitalista. Es el caso del Brasil y México, donde los lacandones y otras pequeñas tribus selváticas le sirven a la imaginación occidental como últimos representantes de ese lugar común, el buen salvaje, y de su primitivo paraíso terrenal. No es casual, por ejemplo, que la reciente y exhuberante defensa de estas tribus en los periódicos, la televisión y la radio norteamericanos aparezcan directamente ligadas a una preocupación por la destrucción del medio ambiente, una causa poco controvertida entre los liberales. La novela de Mario Vargas Llosa se aprovecha de este contexto cultural para construir un argumento a favor del desarrollismo conservador e irresponsable; la destrucción de la vida de los machiguengas se presenta, en última instancia, como algo lamentable pero inevitable. Estamos otra vez ante el concepto de 'destino manifiesto' que utilizaban los escritores norteamericanos decimonónicos para justificar el genocidio.

Aquí el protagonista marginal de las primeras obras de Vargas Llosa ha sido reemplazado por un intelectual bien integrado a la sociedad dominante, un personaje con el cual el autor parece identificarse bastante. En este caso, como en

*Historia de Mayta*, hay un desdoblamiento entre dos tipos de protagonistas; la perspectiva fundamental es la del intelectual ex-marxista y ahora socialmente 'adaptado' que reflexiona sobre la curiosa vida de otro intelectual 'mal adaptado'-un *outsider*- respecto a la misma sociedad peruana de los años 50. Aquí el segundo personaje, Saúl Zuratas, es doblemente marginado: por ser judío y por haber nacido con un enorme lunar en la cara, mancha que inspira el miedo y desprecio de sus compatriotas y que le gana el cruel apodo de 'Mascarita'. Estamos de nuevo ante un viejo tema de Vargas Llosa, el de la intolerancia social de las diferencias. Como en *Los cachorros*, en efecto se trata aquí de otro castrado en una sociedad machista, ya que la fealdad de Saúl -la cual no resulta muy convincente- le impide tener relaciones íntimas y lo condena a la marginalidad social y la soledad, puesto que en el universo ficticio de Vargas Llosa la comunidad no existe como opción de identidad y apoyo emocional.

La mayor parte de la tensión narrativa pretende caer sobre el destino de 'Mascarita'; pero el desenlace es bastante predecible desde el tercer capítulo de la novela, tanto por tratarse de un cliché literario como por las excesivas pistas que nos da el autor. La alienación de Zuratas le lleva a estudiar, a defender, a identificarse con los machiguengas y, eventualmente, a integrarse a su sociedad, ya que éstos son víctimas y marginados también. En un principio parece que podría tratarse de un equivalente contemporáneo de Gonzalo Guerrero, un occidental cuya decisión de quedarse a vivir entre indígenas implica una crítica contra la sociedad colonizadora de la cual proviene y es motivo de asombro y escándalo entre los miembros adaptados de esa sociedad. Sin embargo, las acciones de Mascarita resultan mucho más patéticas y regresivas ("contra las nociones mismas de modernidad y progreso" [234]) que admirables, sobre todo cuando vemos que su supuesta integración perfecta a la sociedad machiguenga, papel que le otorga bastante autoridad, está parcialmente basada en decepciones; de ahí otra dimensión simbólica de su 'mascara'. El último capítulo sugiere que el comportamiento de Saúl Zuratas no constituye un fuerte compromiso político sino un continuado sentimiento de descontento y aislamiento; no es una defensa de la auto-determinación (en el sentido político y cultural) de su

nueva comunidad sino una pretensión paternalista de reformarlos, actitud no muy distinta de los designios del Instituto Lingüístico de Verano que Zuratas tanto critica. Sin embargo, Vargas Llosa pretende que este "ex-judío, ex-blanco y ex-occidental" -que no puede ser ex-machiguenga por nunca haberlo sido realmente- sirva de portavoz de la comunidad machiguenga, tanto en el mundo ficticio de la novela como en el texto mismo (o sea, frente a los auditores machiguengas ficticios y frente a los lectores occidentales reales). Proyecto doblemente peligroso por lo que ya sabemos de la dificultad y la arrogancia de hablar por un Otro, sobre todo cuando se trata de promover precisamente la 'lamentable pero necesaria' destrucción de ese Otro.

En cuanto al narrador central, su punto de vista -que parece ser también el del autor- proviene directamente de las teorías del siglo XVIII que entendían las sociedades indígenas como un estado anterior de la civilización. En este caso el modelo es la sociedad peruana contemporánea, la cual, por su cuenta, se ve como anterior/inferior tanto a la cultura europea (representada por la pintura italiana renacentista) como a la estadounidense (representada por los eficientes y sonrientes misioneros de la ELV). En cambio, la sociedad peruana dominante, según este narrador, padece de "las servidumbres del subdesarrollo", que para él son la nacionalización de los medios de producción y sus corolarios supuestamente inevitables: la ineficiencia y la corrupción. La crítica de la sociedad machiguenga implica un desprecio aún mayor. En sus discusiones con Saúl Zuratas, el narrador utiliza el siguiente argumento: "¿Deberían dieciséis millones de peruanos renunciar a los recursos naturales de tres cuartas partes de su territorio para que los sesenta u ochenta mil indígenas amazónicas siguieran flechándose tranquilamente entre ellos, reduciendo cabezas y adorando al boa constrictor? ... No, Mascarita, el país tenía que desarrollarse. ¿No había dicho Marx que el progreso vendría chorreando sangre? Por triste que fuera, había que aceptarlo. No teníamos alternativa. Si el precio del desarrollo y la industrialización, para los dieciséis millones de peruanos, era que esos pocos millares de calatos tuvieran que cortarse el pelo, lavarse los tatuajes y volverse mestizos...pues, qué remedio" (23-24).

En cuanto a la defensa de la Escuela

Lingüística de Verano en la novela, la crítica literaria más elocuente de esta institución, en particular de su macartismo y sus conexiones con la CIA, es la que ofrece Rosario Castellanos en el cuento "Arthur Smith salva su alma" (de la colección *Ciudad Real*, 1960). Al final del cuento, el misionero norteamericano del título, como Mascarita, abandona su cultura para vivir entre los indígenas, pero ya no con la arrogancia y paternalismo del misionero, sino con la humildad y la voluntad de aprendizaje del imperialista cuya verdadera 'salvación' moral viene a raíz de una profunda auto-crítica y concientización. Si Smith rechaza su propia cultura, este rechazo no es la huida del marginado hacia un pasado condenado a la desaparición, sino la rebelión del conformista contra el intervencionismo y la opresión propiciados por su nación y de los cuales él mismo ha sido cómplice. A diferencia de la perspectiva de Arthur Smith y de Rosario Castellanos, a fin de cuentas el indigenismo de Mario Vargas Llosa, como el de Saúl Zuratas, resulta ser una máscara.

Pero quizás lo más lamentable de esta reciente novela de Vargas Llosa es su pobreza narrativa. A pesar de contar con materiales riquísimos sobre la cosmovisión machiguenga, los cuales le fueron facilitados principalmente por el Padre Joaquín Barriales (véase el reconocimiento final, que también menciona a la ELV), Vargas Llosa no logra mantener el interés del lector en los capítulos dedicados a esta mitología. De especial interés, sin embargo, son las leyendas escatológicas. (Para una reciente y entretenida narración de la escatología en las culturas mesoamericanas, véase *Una vieja historia de la mierda* [México: Ediciones Toledo, 1988], de Alfredo López Austin, con dibujos del formidable pintor zapoteco Francisco Toledo). Lástima que el novelista peruano, 'hablador' del sector más privilegiado de la sociedad peruana, no haya sabido comunicar de una manera más elocuente ni la cultura machiguenga ni en el fondo su propia ideología y cultura.

Cynthia Steele  
University of Washington