El otro en perspectiva : estrategias narrativas en El Hablador y El cuento del ventrílocuo

Autor(en): **Wagner, Valeria**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2005)**

Heft 6

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047416

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

El otro en perspectiva: estrategias narrativas en *El Hablador* y *El cuento del ventrílocuo*.

Valeria Wagner *Université de Genève*

En su uso más general y neutro, la perspectiva es aquello que se ofrece a la vista, el conjunto de lo que puede abarcar la mirada, como un paisaje. Pero sabemos que detrás de tal «neutralidad» hay una larga historia de codificación de la mirada que está estrechamente asociada a la historia de la representación y de lo que se construye como real y como existente. De hecho, en sus definiciones más específicas, la perspectiva es a la vez «la vista de una cosa de modo que se aprecia su posición y situación real, así como la de sus partes», y «la manera de representarla así.»[1] En la tradición occidental moderna, se entiende que la perspectiva es linear y que crea y remite a un punto de vista individual, a partir del cual, mediante una distancia literal o metafórica, se enmarca y se inmoviliza lo real dentro de una serie de relaciones que remiten a la posición del observador o del que representa. Si bien es cierto que toda representación «fija» y construye lo real, sin el código de lectura perspectivista la relación entre los elementos representados es más incierta y suele necesitar que se la comente, o que el espectador la reconstruya.[2] Con la perspectiva, en cambio, según

© *Boletín Hispánico Helvético,* volumen 6 (otoño 2005).

[1] {Moliner, 1980 #67}.

[2] Por eso mismo se suele asociar los métodos de representación no-perspectivistas a las culturas orales, para las cuales todo es, en última instancia, un soporte de la memoria y de la palabra oral, pero en ningún caso las reemplaza. En ciertas tradiciones indígenas de India, los «habladores», los «storytellers», acompañan sus historias con telares que ilustran diferentes momentos de su narración. Pero éstos no están organizados consecutivamente, y no se entienden sin la narración del «hablador», el cual organiza su relato cada vez de manera diferente, sirviéndose del telar para no olvidar de contar alguna historia.

las leyes de la proporción y del punto de vista, hay un mayor control de las relaciones entre las partes representadas, así como del sentido que de ellas deduce el espectador. En cierto sentido, la perspectiva es una técnica de control de la lectura, y también, por supuesto, de la composición de lo real.

Las tentativas de poner al otro en perspectiva obedecen, en general, a la loable intención de darle su lugar y de atribuirle su debida importancia, pero en la práctica esta deuda es difícil de saldar. Puesto en perspectiva, el otro resulta inscrito en una red de relaciones que se le escapan, y es sometido a procesos de evaluación, valorización, absolución o condena, de los cuales inevitablemente sale perdiendo. Esta pérdida está presupuesta en el método de la perspectiva,[3] que consiste en la representación de objetos y relaciones espaciales tridimensionales en un plano bidimensional, o por lo menos menos profundo que el original –como en un bajo relieve, o, como viene al caso en esta ponencia, en una página o una pantalla. En el curso de esta operación de transposición, lo que se pierde y se recrea como ilusión es, en definitiva, la tercera dimensión, la profundidad propia del otro –profundidad figurada en la voz del otro tanto en *El hablador* como en *El cuento del ventrílocuo*.

Ambos textos presentan la trascripción de relatos orales como procesos conflictivos, en los cuales se juega, para agotar todos los sentidos de «perspectiva», no sólo la percepción sino también el futuro del otro en su alteridad. Los dos textos exploran los límites de una polémica ya bien conocida sobre el peligro que representan la modernización y la hibridación para los pueblos y culturas nativas de las Américas, una polémica resumida con precisión por los primos wapisanas (y mestizos) Chofy Mackinnon y Tenga Deershanks en los primeros capítulos del *Cuento del Ventrílocuo*.[4] Para Chofy, que se está por «mezclar» carnalmente con una inglesa judía de origen ruso, es inútil intentar preservarse del contacto con la cultura occidental, el futuro está en la mezcla, en la educación. «No podemos volver atrás. Guyana debe desarrollarse», le dice a su primo Tenga. «Yo no soy guayanés», le contesta el primo, «soy wapisana. (...) Dices que deberíamos mezclarnos. (...)

---

[3] Viene al caso señalar que el método de la perspectiva se «inventa» –o se recupera, según el enfoque histórico– en el Renacimiento, y que algunos teóricos la consideran inherente a la definición cartesiana del sujeto (véase {Déotte, 2001 #60}).

[4] {Melville, 1999 #51}

¿Qué solución hay? Si nos mezclamos, estamos perdidos, y si no lo hacemos, también» (Melville, 62-63).

El narrador de *El hablador*[5] llega a la misma conclusión respecto a los machiguengas de Amazonía, el pueblo de adopción de su amigo de juventud Saúl Zuratas, alias Mascarita, futuro hablador. Desde el «mirador» de Firenze, en donde escribe su relato, y con «la perspectiva de los años transcurridos» (Vargas Llosa, 77), el narrador admite que, al contrario de lo que él pensaba entonces, las tribus amazónicas no pueden a la vez «modernizarse y conservar lo esencial de su tradición y sus costumbres» (Vargas Llosa, 76). Con esta doble distancia geográfica y temporal de por medio, vislumbra un futuro sombrío para los últimos sobrevivientes machiguengas. Perseguidos por compañías petroleras, por el tráfico de drogas, por el terrorismo y por el contra-terrorismo, los machiguengas parecen condenados a huir de la mirada y del contacto occidental hasta desaparecer físicamente del mundo, o a preservar una existencia dentro de los marcos culturales occidentales –en museos, textos, documentales, fotos– para desaparecer, entonces, en tanto cultura vivida históricamente.

En este contexto la trascripción o adaptación escrita de los relatos orales indígenas parece reproducir la condena de extinción: rechazarla, como hacen el amigo del narrador del texto de Vargas Llosa o la abuela del narrador del texto de Melville, sería resignarse a que las culturas orales desaparezcan sin dejar rastros; aceptar la narración escrita de la tradición oral implicaría la preservación museográfica y ahistórica de la misma, así como su asimilación y eventual desvitalización. En ambos casos, la persistencia histórica –con todos los cambios y vicisitudes que implica la historia– tanto de la oralidad como de la alteridad que ésta evoca no entran en perspectiva.

El hablador puede ser considerado como una tentativa muy polémica, pero tentativa al fin, de superar los límites del perspectivismo para pensar la alteridad en su dimensión vital. El narrador empieza su relato cuando encuentra, en el dantesco y maquiavélico presente florentino, una exposición de fotos de los machiguengas entre las cuales figura la de un hablador. La foto parece ser la prueba de que la cultura machiguenga ha sido capturada por la mirada occidental, y de que su futuro es definitivamente museográfico. Al mismo tiempo, la foto también

[5] {Vargas Llosa, 1991 (1987) #50}

muestra que no se han podido capturar las palabras del hablador, los relatos que cuenta impunemente ante la cámara fotográfica y que constituyen, para el narrador, el «fondo intocable» de su tradición, el límite infranqueable por la modernización (Vargas Llosa, 166-67). Esta alteridad elusiva se tematiza en los capítulos en donde el narrador cuenta la historia de su fascinación por la figura del hablador machiguenga y la de la conversión de su amigo Saúl Zuratas en esta mítica figura. Pero la conversión de Saúl Zuratas en hablador también anuncia, desde la perspectiva del narrador, la posibilidad de franquear el límite de la alteridad hasta el punto de «cambiar de piel» (Vargas Llosa, 232) y ponerse la del otro, tomar su lugar y hablar con su voz –lo cual sucede efectivamente en los capítulos que transcriben y traducen el habla del hablador. De esta manera cohabitan en el relato, lado a lado, la foto y la voz, como si fuera posible simultáneamente tocar el fondo intocable y dejarlo intocado.[6]

El mismo narrador percibe la conversión de Saúl Zuratas en hablador machiguenga como un suceso a la vez posible, porque hipotético,[7] y tan imposible que admite haber escrito su relato con la esperanza de librarse de «su acoso» (Vargas Llosa, 233). La imposibilidad reside en que Saúl Zuratas haya logrado, no sólo identificarse a su pueblo de adopción, sino hablar por él y *para* él, convirtiéndose así en un «machiguenga raigal, uno de la más antiquísima estirpe» (Vargas Llosa, 234), legítimo representante de su comunidad. O sea que, en última instancia, lo que «opone una tiniebla» (Vargas Llosa, 234) al narrador, es que Saúl Zuratas haya podido prescindir, en su «transformación de converso en hablador» (Vargas Llosa, 233), de estrategias de representación ventrílocua de los machiguengas[8] – precisamente aquéllas a las cuales recurre el autor Vargas Llosa por intermediario del personaje

---

[6] La metáfora de esta «misión imposible» es el loro de Saúl Zuratas, *alias* Mascarita, que luego lo acompaña en su transformación en hablador. El loro figura en la historia del narrador como en la del hablador, y sugiere la continuidad entre las dos formas de narración o, por lo menos, la convertibilidad entre las dos prácticas narrativas.

[7] «He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él [Saúl Zuratas, *alias* Mascarita]», confiesa el narrador, «Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo» (Vargas Llosa, 230).

[8] Por representación ventrílocua se entiende la representación de los pueblos indígenas a través de mediadores, en general «blancos» progresistas e indigenistas, y en todo caso letrados e hispano parlantes, que hablan en su lugar ante las instancias políticas oficiales. Véase {Tibán, 2001 #66}.

del hablador converso. Es sin embargo la constatación de esta imposibilidad la que genera el relato del narrador, con el cual confirma su hipótesis de la conversión de Saúl Zuratas en hablador, convirtiendo lo imposible en posible o imaginable, y legitimando al mismo tiempo la estrategia ventrílocua del autor. El relato funciona entonces como la «prueba» de que la imposible conversión de un blanco en «machiguenga raigal» es por lo menos verosímil, y de que se puede efectivamente «cambiar de piel», prescindiendo de estratagemas ventrílocuas.

Notemos que sin la mediación de Saúl Zuratas, judío peruano converso en machiguenga y hablador, la ilusión de que es posible «cambiar de piel» sería más difícil de mantener, porque no funcionaría la simetría especular que el texto establece entre narrador y hablador, y la ventriloquia sería evidente. Pero el cruce cultural de Saúl Zuratas, sumado a la clara separación textual y geográfica entre los dos relatores (el narrador y el hablador) –capítulos intercalados e incomunicados; Firenze/selva amazónica– establece un paralelismo entre las dos figuras que desmienten las dudas del narrador respecto a la posibilidad de «ser» otro. Con la distancia de por medio, el judío peruano inmerso en la cultura machiguenga y el narrador latinoamericano inmerso en la cultura europea parecen reflejarse uno a otro, sugiriendo que el narrador puede llegar a «ser» tan europeo como Saúl Zuratas logra «ser» machiguenga. Es así como toman la palabra en el texto uno después del otro, cercanos y lejanos, reunidos ante el lector por el autor, único puente de acceso a la alteridad. La estrategia ventrílocua de Vargas Llosa depende de este posicionamiento simétrico de los personajes, así como de la asimetría que instituye en las posibilidades de mutación entre las diferentes posiciones: el autor puede hablar en lugar del narrador y del judío converso en hablador, pero en ningún caso podría el hablador converso hablar en lugar del narrador o del autor, y aún menos podría un «auténtico» hablador machiguenga hablar (escribir) con su propia voz. Hay, sin embargo, una dimensión del relato que sugiere que no es tan fácil contener los desplazamientos de la voz.

El narrador se entera de la existencia de los habladores en una expedición al Alto Marañón organizada por el Instituto Lingüístico de Verano. [9] Según los esposos Schneil, sus informantes,

[9] Saúl Zuratas considera a este instituto, financiado por evangelistas estadounidenses, como el máximo órgano de infiltración cultural de los «viracocha» (los blancos).

> el hablador, o los habladores, debían de ser algo así como los correos de la comunidad...El nombre los definía. Hablaban. Sus bocas eran los vínculos aglutinantes de esa sociedad a la que la lucha por la supervivencia había obligado a resquebrajarse y desperdigarse a los cuatro vientos... (Vargas Llosa, 90-91)

Conmovido, el narrador se imagina «a ese ser, o a esos seres», como «la savia circulante que hacía de los machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicantes» (Vargas Llosa, 91-92), y proyecta en sus relatos una función vital que las culturas gráficas y audiovisuales parecen haber perdido: «Son la prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión...[que es] algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo.» (Vargas Llosa, 92) Dotada de tal poder «existencial», la figura del hablador acompaña al narrador a lo largo de su carrera de escritor, actuando como «una fuente de inspiración y un ejemplo que [le] hubiera gustado emular» (Vargas Llosa, 168).

La ocasión de hacerlo surge cuando le proponen realizar un programa de televisión, al que llamará «La Torre de Babel». El narrador confía en que este medio de comunicación le permitirá «llegar simultáneamente a los públicos más diversos» (Vargas Llosa, 141), a quienes quiere demostrar que « 'cultura' no [es] sinónimo de ciencia, literatura o cualquier otro conocimiento especializado, sino, más bien, una manera de acercarse a las cosas, un punto de vista susceptible de abordar todos los asuntos humanos»(Vargas Llosa, 142). Llegar a todos y brindarles una perspectiva, un punto de vista común para abordar los asuntos humanos...la intención es, en otras palabras recrear, en un contexto de globalización, la función vital que el imaginario del narrador proyecta sobre el hablador. Pero esta ambiciosa asimilación de la «savia vital» que sería el hablador tropieza con una multitud de obstáculos de orden práctico y material, con «las servidumbres del subdesarrollo, el modo sutil con que desnaturaliza las mejores intenciones y frustra los más arduos esfuerzos» (Vargas Llosa, 142) –falta de material, trámites burocráticos, los chóferes que no respetan los horarios, etc.

Tales obstáculos a la gestión eficiente del programa universalista pueden no obstante considerarse también como síntomas de la resistencia social a someterse a las «servidumbres del *de*sarrollo». En particular, las «extrañas manchas» que afean las imágenes del

programa, unas «medialunas sucias» o «grisáceas» que maculan la pureza technicolor, marcan la infiltración (es justamente un problema de filtros de la cámara) de la alteridad que se trata de asimilar y apropiar. Adaptando una reflexión de Michel de Certeau sobre las huellas de Viernes en la isla de Robinson Crusoe,[10] podemos decir que estas manchas en la pantalla indican «una falla en el sistema audiovisual», por la cual se insinúa una alteridad que no se puede convocar enteramente, y menos aún eliminar.[11] Tanto es así que en el texto de Vargas Llosa las manchas intrusas «contagian» de su alteridad al sistema en su totalidad, más allá del programa específico del narrador, dándole visibilidad a lo que debería permanecer fuera del marco de la representación: «Todavía las veo, a veces, a esas sombras intrusas, con cierta melancolía, cuando enciendo la televisión y pienso: 'Ah, la cámara de Alejandro Pérez'» (Vargas Llosa, 143).

La medialuna de la pantalla grisácea, delatora del artificio perspectivista y testimonio de la infiltración de esa profundidad que escapa a la pantalla, remite claramente al lunar que cubre la mitad de la cara de Saúl Zurata. Marcado doblemente por este lunar y por sus orígenes judíos, Saúl Zuratas es marginado en la sociedad peruana, pero se integra en la sociedad machiguenga, en la cual introduce una serie de innovaciones que pueden ser leídas como adaptaciones o traducciones de la cultura letrada a la oralidad.[12] En definitiva, por medio del lunar que enmascara a Saúl Zuratas (recordemos que su apodo es Mascarita), Vargas Llosa introduce nuevamente una serie de simetrías: entre las culturas machiguenga y peruana, entre lo local y lo global, entre alteridad e ipseidad...Entonces, al proyecto de asimilación de la

---

[10] {De Certeau, 1975 #11}, 226. De Certeau habla de las huellas de Viernes como una mancha de la alteridad, una falla en el sistema escripturario.

[11] «[Los filtros] estaban gastados y había que cambiarlos. Bueno, que se cambiaran, pues. Qué armas emplear para lograrlo? Salvo matar, las intentamos todas y ninguna sirvió...» (Vargas Llosa, 143).

[12] Mascarita introduce en su repertorio de relatos de hablador una adaptación de la *Metamorfosis* de Kafka. Por otra parte, su mera presencia introduce un debate entorno a la alteridad, ya que cuestiona la discriminación de los machiguengas hacia los «marcados» de nacimiento. Los machiguengas funcionan al revés de la sociedad peruana: rechazan la alteridad *en principio* (los niños con enormes lunares serían sacrificados) pero la aceptan en la práctica, asumiendo que toda marca de alteridad tiene una historia, aunque no se sepa y no se pueda todavía contar, historia que articula su lugar con respecto a otras historias, y que implica una relación no menos real por ser desconocida.

televisión correspondería el de traducción del hablador, y a la mancha en la pantalla que enturbia la perspectiva globalizadora y cuenta una historia de resistencia al progreso, correspondería el hablador manchado que introduce la posibilidad de la integración de la alteridad sin historia en las historias machiguengas. Pero esta simetría compensatoria desborda en otra simetría que cuestiona el dominio del relato: la de la sucesiva conversión de Raúl Zuratas / Mascarita en hablador, y en paralelo, las del autor, que se convierte en narrador y en hablador –como si el apodo del autor fuera, justamente, «el hablador».[13]

Con esta asimilación se infiltra la idea de que la autoridad del relato está también manchada por la alteridad, que la voz que «habla» es otra, comparable a la del elusivo y persistente hablador machiguenga que persigue al narrador más allá del relato. «Dondequiera que me refugie», dice el narrador al final del texto, «...sé que seguiré oyendo, cercano, sin pausas, crepitante, inmemorial, a ese hablador machiguenga» (Vargas Llosa, 235). No sólo el relato del narrador, sino también el texto de Vargas Llosa comportarían entonces un crepitar ajeno al curso de su historia, que desplazaría su marco perspectivista y su significado, sugiriendo que la alteridad en juego ya no es exclusivamente la machiguenga, si no la de autores, narradores, lectores y auditores. Las manchas y crepitares son testigos, en definitiva, de que el imaginario que rige el relato es heterónomo, o sea regido a su vez por un poder ajeno a él, y que este poder se ejerce precisamente a través de las tentativas de captar la voz elusiva de la alteridad.

En el prólogo del *Cuento del ventrílocuo* de Melville, el narrador se identifica explícitamente al héroe de *Macunaïma*, del brasilero Mário de Andrade, inscribiendo así su relato en una tradición literaria irreverente hacia la pureza de las razas, los héroes trágicos y las hazañas realistas. Al mismo tiempo, el texto de Melville puede ser leído como una crítica o una respuesta al texto de Vargas Llosas, que pone fuera de perspectiva la polémica en torno a la supervivencia de las culturas nativas, la rivalidad entre oralidad y cultura letrada, y la misma figura del hablador.[14] Mientras que el título nos remite a la estrategia ventrílocua de Vargas Llosa, los

[13] Recordemos que la tapa de la novela presenta visualmente al autor como «El hablador», sugiriendo que ha logrado lo imposible en carne y hueso.

[14] «Todas las historias se cuentan para vengarse o para rendir tributo. Hagan su elección», dice el narrador en el prólogo. Pero el *cuento del ventrílocuo* hace las dos cosas con respecto al *hablador*.

comentarios del narrador sobre sus propias prácticas ventrílocuas precluyen la óptica perspectivista que vimos en obra en *El hablador*.

En el texto de Vargas Llosa, la ventriloquia se ejerce sobre otros, a quienes hace hablar y a quienes asigna lugares y relaciones precisas, en función de los requisitos del poder autorial. El narrador de Melville, en cambio, nos remite a prácticas más ancestrales de la ventriloquia, cuyo poder proviene de la capacidad de disociar la voz de su lugar de origen, y de crear voces a las cuales no se les puede asignar un cuerpo ni un lugar. En vez de hacer hablar a algo o alguien, la voz ventrílocua del narrador de Melville habla, imita, y aparece –desencarnada. Esta voz ventrílocua, lejos de representar a alguien, pone en evidencia el carácter esencialmente ajeno de la voz que circula siempre entre nosotros, sin estar en ningún lado preciso, pero evocando lugares y corporalidades. En este sentido, y como argumenta Steven Connor, la voz ventrílocua representa «formas ilegítimas de poder»,[15] es decir, formas no legitimables porque el poder no puede asignarse ni designarse, pero también ilegítimas porque heterónomas, ajenas, como son, fundamentalmente, todas las formas de ejercicio del poder.

En el *Cuento del ventrílocuo* la figura del hablador –en particular el poder que se le atribuye desde el imaginario etnográfico– es también objeto de una demistificación jocosa. Como el hablador de Vargas Llosa, el de Melville es un narrador oral reconocido, y tiene como figura emblemática un loro, con el que mantiene, sin embargo, una relación casi opuesta a la de su congénere machiguenga. En el texto de Vargas Llosa, la supuesta capacidad de imitación y de repetición de los loros representa las habilidades de los habladores, que deben poder recordar todo lo que oyen y transmitirlo a los demás. Así es como Saúl Zuratas ya habla «como una cotorra» (Vargas Llosa, 100) con su amigo el narrador en cuanto se aborda el tema de los machiguenga, y posee un loro, signo ostensible de su futura vocación, mucho antes de saber que existen habladores. Este primer loro recibe el apodo de Gregorio Samsa, nombre del desafortunado personaje de *La metamorfosis* de Kafka, con quien Saúl Zuratas se identifica. También se identifica, una vez que asume el papel de hablador machiguenga, a un segundo loro, a quien le da su antiguo apodo Mascarita, haciéndole encarnar su pasado de judío peruano monstruoso, y contando, a través de su historia, la suya propia. Como sugiere la etimología del término «apodo»,[16] la figura del loro le permite a Saúl Zuratas

[15] {Connor, 2000 #63}, 43.

[16] Apodo, de apodar, vendría del latín «aputtare», derivado de «putare», que

la serie de desplazamientos metafóricos que culminan en su identidad de hablador.

La figura del loro no se presta a estas operaciones de *translatio* de identidad en el texto de Melville. Funciona más bien como una figura de disociación, como sugiere la hipótesis de la abuela del narrador ventrílocuo, quien pretende que el corazón de su nieto está «fuera del cuerpo, escondido en la selva bajo la forma de un loro» (Melville, 12). Tampoco es el loro el fiel acompañante del narrador, sino que éste último debe partir en su búsqueda en el Epílogo, no lo encuentra, y deja incumplida la promesa que hace en el Prólogo, de contar su historia. En cuanto a sus aptitudes ventrílocuas, no es del repetitivo cotorreo de los loros que el narrador se inspira, sino del arte de cazar, que es también el arte del camuflaje y de la seducción: «Y aquí interviene mi sublime talento para la ventriloquia. Puedo reproducir perfectamente la llamada de apareamiento de cada uno de los pájaros y animales del Amazonas» (Melville, 15). Y si hay un punto en común entre el narrador y los loros, no es que el primero hable como los segundos, sino que hable *tanto* como ellos cagan. [17] En cuanto a su identidad, el narrador de Melville se niega a intercambiar apodos y a quitarse su máscara: «Podéis llamarme Chico. Es el nombre de mi hermano, pero da igual» (Melville, 9), se presenta, y dice al final del epílogo: «Ahora que me marcho, os desvelaré el secreto de mi nombre. Es Macum...No. He cambiado de idea» (Melville, 361). No es, finalmente, amante de los Porsches, de lentes oscuros y trajes satinados, de mujeres sexy y de todo lo que toque a su propio enorme e irresistible sexo. Ni digno ni frugal, este narrador no inspira confianza, y no incita a que se deposite en él poder o autoridad.

La función que cumple el narrador de Melville respecto a su propia comunidad es tan distinta de la que cumple el hablador de Vargas Llosa como son diferentes estos dos personajes de la tradición oral. En vez de representar un poder de cohesión cultural y social, como es el caso del hablador de Vargas Llosa, el narrador de Melville infiltra con sus relatos a la cultura dominante, mezclando historias a pesar de la reticencia de sus protagonistas, gracias a su talento para la ventriloquia. Este narrador puede hacerse pasar por cualquiera –hombre, mujer, animal– incluso por

llegó a significar «comparar». Así es como una de las acepciones –ahora fuera de uso– de apodar es «comparar una cosa con otro» (véase {Moliner, 1980 #67}.

[17] « 'Debe haber comido culo de loro' – decían en tono de hastío cuando oían mi cháchara' » (Melville, 12).

un narrador realista: «Nada de hombres con miembros del tamaño de zepelines ni de mujeres que aletean por los cielos (...) En los tiempos que corren, ¡ay!, la ficción tiene que disfrazarse de hecho...» (Melville, 17). Y, al disfrazarse, él, de narrador, presenta una alternativa a la falta de perspectiva de su abuela, quien «cree que los indios deberíamos encerrarnos en nosotros mismos, apartarnos del mundo moderno a imitación de las estrellas que se contraen» (Ibíd.). Antes que contraerse como una estrella, el narrador anuncia al final del prólogo que ahora «debe aparecer para esfumarse», o, alternativamente, que «debe parecer esfumarse» («the narrator must appear to vanish»)[18] – con lo cual aparece, parece y desaparece a la vez. Con esta prestidigitación narrativa, el narrador no resuelve el conflicto con su abuela –a quien tiene que dar un palo en la cabeza para poder contar las «historias» de la tradición oral[19]–, pero por lo menos evita tener que decidir si es mejor que los wapisanas se queden entre ellos o se entreguen a la merced del «ancho mundo». Cuando el narrador retoma la palabra en el epílogo, es justamente para anunciar que opta por «fijar de nuevo [su] residencia en las estrellas» (Melville, 361).[20]

La «residencia» en las estrellas está muy tematizada en el texto de Melville, como lugar de exilio para personajes míticos y menos míticos, y como punto y tiempo en donde y durante el cual convergen, se encuentran y divergen las tradiciones wapisanas y occidentales, orales y letradas. En el cuento que cuenta el narrador ventrílocuo, por ejemplo, la eclipse del sol que explica el incesto entre los hermanos Beatrice y Danny (Melville, 215) funciona también como una confirmación de la teoría de la relatividad de Einstein (Melville, 187-88), de manera que, al cruzarse la luna y el sol, se cruzan también la cosmogonía y mitología wapisana con la astronomía y ciencia occidental. Las dos culturas proyectan en el

---

[18] La traducción de Francí Ventosa («El narrador debe simular que desaparece», Melville, 18) no transmite este doble sentido (véase {Melville, 1997 #52}, 9).

[19] «Nos peleamos. Me frotó los ojos con pimienta. Tomé un garrote de guerra y la dejé sin sentido, aunque sólo por un rato» (Melville, 17).

[20] En el epílogo, el narrador cuenta que vuelve de un viaje a Europa, a donde fue en busca del loro que, suponemos, se perdió en la mitad del libro. No lo encuentra, y se entera por su abuela que éste ha vuelto a Suramérica, adonde se lo ha visto revoloteando, sin plumas y con un tumor en el cuello. De vuelta a su pueblo, el narrador se adentra en la selva con los demás, huyendo de los estragos de la modernización que trajo una empresa de cosmética. Es entonces que, sin poder decidir si es mejor retirarse o entregarse a la merced del «ancho mundo», pero cansado tanto de los bichos de la selva como del cianuro de los ríos, opta por volver a vivir entre las estrellas.

espacio-tiempo estelar sus marcos interpretativos, sus relatos con sus códigos, sus incompatibilidades y convergencias, dándole razón a la abuela del narrador para quien la historia precede al hecho y a la ecuación. El universo estelar, existente primero en el relato y después en los hechos divergentes que son una eclipse y un incesto, parece brindar un espacio-tiempo dentro del cual es posible alternar, no entre falsas opciones, sino entre imaginarios. Es en todo caso desde ahí que el narrador cuenta cómo se cruzan y se mezclan cuerpos, culturas, discursos y acontecimientos

El relato en sí comporta por lo menos dos tramas: la de la relación amorosa entre Rosa Mendelsson y Chofy Mckinnon, y la de la relación incestuosa entre Beatrice y Danny, hermanos wapisanas y tíos de Chofy. En el primer caso, la «mezcla» es inaceptable para los wapisanas, y va a causar, indirectamente, la muerte del hijo de Chofy. En el segundo caso, la «mezcla» es inaceptable para el padre escocés de Danny y Beatrice y para el Padre religioso Napier, y va a causar, también indirectamente, la muerte de un niño (además de la locura del religioso Napier, y el retorno a Escocia de Mackinnon). En ambos casos, también, las relaciones se frustran y se impone la separación: Rosa vuelve a Londres, Chofy a la sabana, Beatrice se va a Montréal, Danny se queda en su pueblo. Pero aunque no parezcan tener futuro alguno, las dos relaciones, las dos mezclas frustradas, dejan una descendencia.

Beatrice y Danny tienen un hijo, que el relato asimila a un personaje mítico incestuoso que sube al cielo para estar con su hermana. El niño, llamado simplemente Nene, desaparece un día, dejando indicaciones de que es una primera figura del narrador. Un cazador rastrea sus huellas hasta que éstas se esfuman, y se deja entonces guiar por «el atractivo sonido de una risa» (Melville, 297). Las risas alternan con sonidos de animales, y son tan contagiosas que el hombre queda fascinado, esbozando una gran sonrisa, convencido de que «tenía que ser un loro, o alguna clase de ventrílocuo» (Ibíd.). Descubre entonces un montón de ropa abandonada al pie de una cascada: lentes oscuros, un traje color crema muy elegante, y un juego de llaves que, suponemos, son para un Porsche. El hijo de la mezcla entre los hermanos se superpone entonces al ventrílocuo narrador con ostentosos gustos de nuevo rico.

Esta superposición se vuelve productiva a través de la relación amorosa y sexual de Chofy Mckinnon y Rosa Mendelsson, y, paradójicamente, por medio del talento narrativo (y sardónico)

del escritor Evelyn Waugh. En uno de sus viajes por las entonces colonias, buscando material para escribir una ficción, Waugh es alojado en casa de la familia Mckinnon, donde se entera de la historia de Danny y Beatrice (y del atentado contra el Padre Napier). Extrañamente, el escritor no cuenta esta historia,[21] y Rosa a su vez pierde una ocasión única de enterarse de ella por boca de Chofy, pero es ella quien, al contactar a los Mckinnon en búsqueda de información sobre Evelyn Waugh, desencadena los recuerdos y desata la lengua de la tía de Chofy, desenterrando a la «historia» del silencio y dándole la conclusión que le faltaba. Así se entera Chofy de la historia de sus tíos, y nosotros, por medio del narrador ventrílocuo, de las dos historias. Y es así, también, como se mezclan toda una serie de discursos y de historias –discurso antropológico, científico, mítico, histórico, político, etc.– que, si bien parecen ser sordos unos respecto a los otros, hablan, como los loros, todos juntos, en alegre crepitar.

El contacto y desencuentro entre los diferentes discursos del relato están emblematizados en la relación de Rosa y Chofy, quienes viven un amor pasional basado en malentendidos y asincronismos. Para empezar, él se enamora de ella «antes de primera vista»,[22] y le declara su amor de tal manera que ni ella está segura de haber oído sus palabras, ni él de haberlas dicho: «De modo que ambos hicieron caso omiso de unas palabras que parecían haber salido de la nada» (Melville, 50). Ella, por su parte, planea a lo largo de la relación revelarle su amor a Chofy en el momento apropiado, pero sólo logra hacerlo cuando es demasiado tarde y él ya no puede darle importancia a sus palabras. Cuando reintegran cada uno su marco cultural, esta historia de amor que no converge en un tiempo común le parece a ambos 'irreal'. Él retoma sus tareas en la sabana y con ellas el hilo de una temporalidad ininterrumpida por la división entre el trabajo y el ocio que tanto lo habían desorientado en Georgetown. Ya en el avión, ella imagina maneras de ocupar su tiempo libre en Londres

---

[21] Rosa se entera de que hay «una historia» que Evelyn Waugh no se dignó a contar, y especula que tal vez no fuera su tipo de historia. Rosa, a su vez, pierde la ocasión de escucharla porque le declara a Chofy que es «absolutamente racionalista» (Melville, 302). De manera que dentro de la lógica de estos dos ingleses, las historias (incluyendo las que cuenta la razón), no deben mezclarse, como si fueran el último refugio de la pureza cultural. La novela de Melville, en cambio, es un ejemplo de hibridación de relatos.

[22] Traducción modificada: en el texto inglés se trata de «love before first sight», que Francí Ventosa traduce por «no fue amor a primera vista» (Melville, 48), perdiendo así la idea de un amor a destiempo.

para no pensar en Chofy, y emprende la escritura de su artículo «Un estudio sobre Evelyn Waugh desde una perspectiva postcolonial». Se le anuda el estómago al «pensar en las posibilidades perdidas» (Melville, 355), mientras que Chofy siente que ha perdido un continente entero. Entre ambos pierden, en definitiva, un continente posible: pero lo importante es, quizá, que hayan creído, en algún momento, tenerlo.

Y «la moraleja de la historia?», pregunta el narrador en el epílogo, desde una hamaca, esperando que pase «alguna chiquilla de alto octanaje», al volante de un Porsche (Melville, 357). «Escuchad, antes de empezar escondí la conciencia bajo un matorral para que no me molestara» (Ibíd.). Y efectivamente, no es con la conciencia que se resuelve la actitud hacia el otro, ni a la alteridad de sí mismo. El texto de Melville sugiere que tampoco es una cuestión de diferencias raciales, religiosas, culturales, y quizás ni siquiera una cuestión de justicia. Los «destiempos» de Rosa y Chofy apuntan más bien a la economía como fuente de desencuentros y de incompatibilidades de «alteridades» – la economía en su sentido específico –hoy día, el sistema neoliberal– y también en el sentido más general de maneras de administrar el tiempo, el trabajo, el placer, el sentido, las diferencias, etc. En este sentido más general, los relatos, dispositivos administrativos por excelencia, pueden llegar a tener algo del poder que les atribuye el narrador del hablador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Mayenne: Gallimard, 1975.

Déotte, Jean-Louis. *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*. Paris: L'Harmattan, 2001.

Melville, Pauline. *El cuento del ventrílocuo*. Translated by Carmen Francí Ventosa. Barcelona: Ediciones B, 1999.

———. *The Ventriloquist's Tale*. London: Bloomsbury, 1997.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

Tibán, Lourdes. «La ruptura del ventriloquismo y el establecimiento de normas propias de representación en el pueblo Kichwa de Cotopaxi.» *Revista Yachaikuna* 1, no. marzo (2001).

Vargas Llosa, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1991 (1987).