

LA ORALIDAD EN *EL HABLADOR* DE MARIO VARGAS LLOSA

A partir de *Pantaleón y las visitadoras*, Vargas Llosa “simplifica” su técnica e incorpora elementos no literarios a sus novelas. En su obra posterior se repiten estas modificaciones, que algunos críticos saludaron con ciertas reticencias. Acostumbrados a la dificultad que ofrecían *La ciudad y los perros*, *La casa verde* o *Conversación en la catedral*, “la menor complejidad” de *Pantaleón y La tía Julia y el escribidor* la percibían como propia de obras menores y de inferior calidad. Así lo señala José Carlos González Boixo, quien, por otra parte, demuestra la excelencia y perfecta trabazón de una novela de fácil lectura, como lo es *La tía Julia*¹.

Los partes militares en *Pantaleón* inauguran la introducción de elementos no literarios. En *La tía Julia*, los radioteatros y la autobiografía articulan la estructura². De esta última retiene *Historia de Mayta* la autobiografía y la alternancia narrativa, añadiendo, por su lado, un material bruto como la investigación previa a la redacción de la novela. El hablador³ comparte con las precedentes la alternancia narrativa, elementos autobiográficos, materia bruta para escribir y le suma la oralidad⁴.

En esta novela, dos narradores, uno, ficcionalización de Vargas Llosa, otro, un contador popular, alternan historias distintas que se enlazan al final. El primero evoca la amistad con su compañero de estudios en San Marcos, Saúl Zuratas, el segundo rememora mitos de una tribu del Amazonas. Sus exposiciones se estructuran de la siguiente manera: al doble del autor corresponden los capítulos I, II, IV, VI, VIII; al hablador, los III, V y VII. La carencia de nombre del primero parece inscribirse en un antiguo juego de Vargas Llosa, quien al tratar de confundir a este narrador con el escritor por medio de la autobiografía, invita al lector a cuestionarse la esencia de la ficción. Dicho de otra manera, se trataría de descubrir el momento en que la autobiografía deja de ser historia personal para convertirse en ficción⁵. Ocurre, por lo tanto, lo mismo que González Boixo apuntó respecto al empleo de materiales aliterarios en *La tía Julia*, Vargas Llosa plantea así la problemática de “la frontera de lo literario” (“Realidad frente a ficción”, p.102)⁶.

1. José Carlos González Boixo, "De la subliteratura: El 'elemento añadido' en *la tía Julia y el escribidor*", en *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 1980, pp. 140-156.

2. Se podría objetar que la biografía o autobiografía son también literatura ya que numerosas obras de estos géneros reciben, a título justo, este calificativo. Tratar de deslindar los límites entre la autobiografía y la literatura o la autobiografía y la ficción, o más bien hablar de la dificultad que existe para establecer "los límites literarios" (p. 102), ya lo hizo a propósito de *La tía Julia*, José Carlos González Boixo en "Realidad frente a ficción o el proceso de la creación literaria", en *Estudios Humanísticos*, 1, 1979, pp. 99-108.

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

4. Un año después, Vargas Llosa incorpora la crítica del arte pictórico en la novela *El elogio de la madrastra*.

5. El artificio era más flagrante en *La tía Julia* porque el narrador llevaba el nombre de Varguitiesa. El autor, que tanto ha reflexionado sobre este problema, guiña un ojo al lector: se trata de todas maneras de un ente ficticio.

6. Sabemos que en todas las artes se experimenta con elementos nada clásicos, ya se trate de pintura, música, escultura...: esculturas sonoras, pintura en relieve, antipintura, música que mezcla los ruidos... Vargas Llosa se inserta en las corrientes actuales.

La ausencia de verdadero nombre del segundo narrador responde al hecho de que los machiguengas reciban sólo un apelativo "provisional" (p.81). En la tribu, su individualidad no queda determinada hasta que, avanzada la novela, el grupo lo identifica con su oficio, aunque por el mismo y el título de la obra ya el lector lo había reconocido.

Sin embargo, esas coincidencias entre estos dos personajes, ambos narradores, ambos sin auténticas señas de identidad, podrían esconder otro juego: el de crear un paralelo entre dos seres que cambian de piel, uno que sale de la realidad, el autor, otro de la misma ficción, Saúl Zuratas, responsable de los aspectos orales.

Como la textualización de la oralidad hace imprescindible acudir a técnicas bien precisas, el presente estudio tratará, en primer lugar, de poner en evidencia esos mecanismos a los que recurre el autor. Luego, intentaremos demostrar que la función de la oralidad corresponde a la obsesión de Vargas Llosa por indagar, desentrañar la creación literaria y, finalmente, veremos cómo, a pesar de su dualidad la unidad de la novela no tiene fisuras.

La elaboración distinta que requiere la oralidad respecto a la escritura no significa que aquella sea más simple y tenga menos méritos que ésta. En efecto, no es más fácil magnetizar a un auditorio presente que absorber la atención de un lector anónimo. Sin embargo, en beneficio de la oralidad existe una serie de técnicas universalmente válidas que facilitan la exposición y garantizan el asentimiento del público..., siempre y cuando el actuante domine el arte de contar⁷.

El hablador de esta novela además de desarrollar los temas propios de la literatura oral (mitos fundacionales de su pueblo, mezclados con aspectos históricos, tradiciones) cumple la función de correo de la comunidad. Trae información sobre las distintas familias de la tribu diseminadas en el territorio amazónico. Las anécdotas personales tampoco faltan. A todos sus relatos da siempre un carácter didáctico de orientación mágico-religiosa. Su organización expositiva se destaca por la flexibilidad: igual comienza por un mito que por una noticia... La conexión es "coherente"; pues las múltiples historias se "encadenan, separadas por transiciones más o menos elaboradas y acompañadas de comentarios"⁸.

Para reproducir la voz de un contador popular, Vargas Llosa imitó las técnicas de la exposición oral. Como el discurso oral carece de apoyo escrito, un mismo relato puede sufrir tantas variaciones como veces se cuenta, ya sea en la forma, ya sea en el fondo. El ejemplo más claro lo presentan las tres versiones sobre Kashiri, la luna: las manchas de su faz se explican por la caca que le lanza una mujer celosa en la primera versión, en la segunda se deben a que se vio obligado a comerse a su mujer y en la tercera las origina una espina de pescado que se tragó.

Encontramos diseminados en sus relatos una serie de repeticiones que se traducen en fórmulas de apoyo. Las mismas sirven para facilitar el principio de la exposición improvisada, para enlazar historias, para localizarlas en el tiempo, aunque éste sea impreciso, y la cronología brille por su ausencia: *ésta es la historia, después, antes que, esa vez, otra vez, tal vez, por eso, será cierto*. Recurriendo a ellas puede, el hablador, sustentar la

7. Consúltese el recuento de las técnicas de la narración oral en el libro de Walter J. Ong, *Orality and Literacy, the Technologizing of the World*, London and New York, Methuen, 1982.

8. Según palabras de Catherine Poupeney Hart, a quien agradezco el haberme dejado una copia de su comunicación, "El Cronista y el Hablador. En torno a una permanencia", presentada en el XII Congreso de la AIH, Barcelona, del 21 al 25 de agosto de 1989.

fuente de sus conocimientos en la tradición o terminar una relación: *allí ocurrió, eso es lo que dice Tasurinchi, dicen, eso es al menos lo que yo he sabido*. A veces la repetición de un mismo verbo le permite expresar énfasis: “remaba, remaba, acá, acá, subiendo, subiendo” (p. 44).

Las frases cortas con abundancia de nominales y las frecuentes llamadas de atención al auditorio buscan despertarlo, obtener su adhesión o implicarlo en las reflexiones: “¿No estamos andando, algo habremos hecho” (p. 45). Para dar mayor expresividad a la relación, escenifica en estilo directo: “He venido, le dije. ¿Estás ahí? Aquí estoy y mi loro repitió estoy, estoy” (p. 47). La escenificación puede tomar diversos tonos, según la situación de que se trate: del cómico: “¡Ay! ¡Atatau!” (p. 108) —chilla Tasurinchi cuando le pisan su descomunal pene— al dramático: “Fuerza carajo. . . muere, carajo. . . ¡Machiguenga muerto carajo!” (p. 45). Mediante el cambio frecuente de tema conserva la atención; otras veces la obtiene por el humor, sea de situación, sea de comparaciones: “atorándose de tabaco” (p. 41), “como cabeza de hombre que el diablito Kamagarini dejó sin pelo” (p. 40), por la onomatopeya: “las patas del venado en el bosque troc, troc, troc . . . bebía shh, shh. Shh, shh, contento” (p. 187), o la aliteración: “el señor del trueno roncó con ronca voz” (p. 41); o por la exageración garcífamarquiana o quevedesca, como es prueba la siguiente cita:

[A Tasurinchi la picadura en el pene de] un kamagarini travieso disfrazado de avispa [se lo hizo crecer de forma descomunal]. Tuvo que esconderlo en un bolso. Pero el pene seguía creciendo, creciendo, y ya no lo pudo ocultar más. Le molestaba al moverse, lo arrastraba como su cola el animal. A veces la gente se lo pisaba sólo para oírlo chillar: ¡Ay! ¡Atatau! a mi lorito. Iban así en los viajes, cabeza con cabeza, acompañándose. Tasurinchi le hablaba para distraerse. El otro lo oía, callado atento, como ustedes me oyen a mí, mirándolo con su gran ojazo. ¡Tuerto! ¡Tuertito! Fijo lo miraba, pues. Había crecido muchísimo. Creyéndolo árbol los pájaros se posaban en él para cantar. Cuando Tasurinchi orinaba, salían de su boca una cascada de agua caliente, espumosa como las cataratas del Gran Pongo. Tasurinchi podía bañarse y su familia tal vez. Le servía de asiento cuando se detenía a descansar. En las noches, de camastro. Y si iba de caza, de honda y de lanza. Podía dispararlo hasta la cresta del árbol para derribar a los shimbillos y, usándolo como pedrón, para matar con él al puma (pp. 108-9).

Este pene que va mutando en compañero, ducha, asiento, camastro, honda y pedrón tiene su base en un cuento de origen tradicional que Vargas Llosa renueva con humor magistral⁹.

9. Véase el motivo F 5473 de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1966.

Quizá el aspecto más característico de nuestro hablador sea el empleo constante de modalizadores de duda: *tal vez*, *quizá*, *parece*, *será cierto*, *quién sabe*, *a lo mejor*, *no lo sé*, incluyendo el futuro y el condicional de suposición:

El fondo del río, en el Gran Pongo, está repleto de nuestros cadáveres. Serán muchísimos, tal vez. Ahí los soplaron y ahí regresarían a morir. Ahí estarán, abajo, oyendo el llanto del agua . . . Por eso no habrá charapas . . . ninguna habrá podido ir de surcada en esas aguas. Las que trataron, se ahogarían. . . Allí empezamos y allí acabaremos los machiguengas, parece (p. 42).

Los que se iban así ¿volvían o morían? Quién sabe. Morirían quizá. Su espíritu se iría a dar más furia y más fuerza a sus robadores, tal vez. O ahí estarán todavía dando vuelta por el bosque, desamparados. Quién sabe cuántos no habrán muerto (p. 43).

No había guerras ni cacerías, sino respeto, dicen. Eso es, al menos lo que yo he sabido. Será cierto, tal vez (p. 44).

¿Responde este proceso a la oralidad o a la marca personal del hablador de Vargas Llosa? ¿Se trata de “una exigencia del sujeto del discurso a darse como fuente de verdad única, completa [en contraste] con la imposición de una versión de los hechos, de una verdad derivada de un origen cierto, e identificable, rasgos propios del discurso dominante cuestionado en esta novela por Vargas Llosa”, como afirma C. Poupene Hart (“El Cronista y el Hablador”)? Esta tesis parece acertada, sobre todo en lo que atañe a las opiniones o conjeturas que emite el hablador o cuando remite a hechos de imposible comprobación pues se fundamentan en mitos, leyendas, supersticiones. Sin embargo, la existencia del mismo rasgo referido a experiencias más objetivas y sobre todo cuando está puesto en boca de una machiguenga nos inclina también a pensar que el escritor quiso traducir una nota fatalista del perfil psicológico del pueblo machiguenga, según puede constatar en el siguiente extracto:

En esa mareada el seripigari averiguó muchas cosas. Las otras veces, los hijos nacieron muertos porque ella había tomado bebedizos para que se le murieran adentro y botarlos antes de tiempo. “¿Es verdad eso?”, le pregunté a su mujer. Y ella me respondió: “No me acuerdo. Tal vez sea. Quién sabe” (p. 47).

Como la absorción de un abortivo no es un hecho de todos los días, una mujer, a menos que padezca de amnesia, lo que aquí no es el caso pues el hablador lo hubiera comentado, sabe si ha tomado ese bebedizo o no. La réplica es, por lo tanto, un poco rara, particularmente si se tiene en cuenta que la vida de esta mujer depende del resultado feliz de su nuevo embarazo. Su respuesta da la impresión de que no le importa un comino su muerte, lo que confirma algunas observaciones sobre los machiguengas inscritas en el

capítulo IV: “Era como si su voluntad de vivir, su instinto de supervivencia, se hubiera reducido a la mínima expresión. “Al primer dolor de cabeza, hemorragia, accidente, se disponían a morir. Rechazaban tomar medicinas o dejarse curar. ‘Para qué, si de todas maneras hemos de irnos’, respondían” (p. 82).

La lengua del hablador porta de vez en cuando construcciones singulares o incorrectas. “Le preguntó de nuevo en mi delante” (p. 47). “Ahí está comida.” “Ahí está ropas” (p. 135). “Yo aún no la alcancé, diciendo, aunque sea algo sabio...” (p. 195). «“Quizá la próxima vez me podré comprar una escopeta”, diciendo y que entonces cazaría de todo por el monte» (p. 212). “En esas tierras de Timpía sólo se puede sembrar un par de veces en el mismo sitio, nunca más, lamentándose” (p. 212).

La razón de esas ausencias de determinativos o del remplazo de un gerundio por un indefinido o imperfecto me parece clara. En este caso tampoco se trata de otra técnica de oralidad ni de indicar que el que habla es o imita a los iletrados machiguengas. Sencillamente creo que se intenta dar la idea de que la lengua en que se expresa no es el español. Aquí procedería el escritor como José María Arguedas. Según Vargas Llosa para hacer de sus indios personajes reales, Arguedas necesitó “encontrar en español un estilo que diera por su sintaxis, su ritmo y aun su vocabulario el equivalente del idioma indio. [Así consiguió] “llevar a los lectores de habla española una traducción del lenguaje propio del indio”¹⁰.

Este argumento se refuerza por el profuso empleo que hace, el hablador, de voces en lengua machiguenga, no sólo referidas a sus muchas deidades y demonios (Kientibakori, Kamagarinis, Kashiri, Inaenka, Potsotiki, etc.), nombres de ríos, de espacios sagrados, sino también a muchas palabras comunes de las cuales, con frecuencia, nos da su traducción en el mismo texto, o según el contexto se entiende que se trata de una planta, animal, como por ejemplo: tseibarintsi=trampa para cazar, shigopi=gusano de los troncos podridos, huangana=animal que corre en manada, sopai=diabla, iseripito=piedra que protege contra el mal, yaniri=mono rojo, grande y chillón...

Confiesa el otro narrador de la obra, doble de Vargas Llosa, que la dificultad mayor para escribir la novela había radicado en dar con ese estilo:

¿Por qué había sido incapaz, en el curso de todos aquellos años, de escribir mi relato sobre los habladores? La respuesta que solía dar, vez que despachaba a la basura el manuscrito a medio hacer de aquella huidiza historia, era la dificultad que significaba inventar, en español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosímilmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo de mentalidad mágico-religiosa. Todos mis intentos culminaban siempre en un estilo que parecía tan obviamente fraudulento, tan poco persuasivo como aquellos en los que, en el siglo XVIII, cuando se puso de moda en Europa el buen salvaje, hacían hablar a sus personajes exóticos los filósofos y novelistas de la Ilustración (p. 152).

10. Mario Vargas Llosa: “Tres notas sobre Arguedas”, en *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós, s.f., p. 40.

La novela no tiene como único objetivo textualizar el estilo oral de los contadores machiguengas. Como obra de ficción quiere entretener y para conseguir esta finalidad un escritor tiene en cuenta al destinatario. Sus relatos deben suscitar suficiente interés para absorber la atención de los lectores. Pero esta novela funciona obligatoriamente en dos niveles tanto temáticos como expresivos, pues en su intraficción, su público es diametralmente opuesto al extraficcional. En el primero se trata de un auditorio machiguenga iletrado, que está en contacto visual y auditivo con el actuante. Sus necesidades y expectativas son otras. Los habladores para él representan “nada más” pero también “nada menos” que “sus libros, sus circos, esas diversiones que tenemos los civilizados” (p. 172). La recepción de un narratorio de mente occidental puede ser la del aburrimiento más absoluto como lo demuestra el testimonio de Edwin Schneil, misionero protestante: “Nunca he sentido tanta desazón” (p. 175). Claro que en este caso se trata de un personaje austero interesado exclusivamente en propagar sus ideas religiosas. Sordo a lo que no sirve a su verdad, carece de la sensibilidad necesaria para sentirse cautivado por esa manera originaria de aprehender los mitos. Al narrador primero, por el contrario, le hubiera encantado conocer a un hablador, al que prefigura en el “trovero” y en el “seancha”. De su interés es prueba la investigación que realiza sobre los habladores machiguengas y su intención de escribir una novela. En este narrador funciona, pues, la fascinación por los variadas formas de contar. Su motivación es creativa, artística y también profesional. Los habladores representan “un gran estímulo para mi propio trabajo, una fuente de inspiración y un ejemplo que me hubiera gustado emular” (p. 168).

Las expectativas del lector, el otro público, —aunque en verdad los temas exóticos ofrezcan un enorme encanto— son otras. No espera de este libro una colección de mitos sino una novela sobre el hablador, como bien lo anuncia el título.

Y como el escritor lo sabe y desea “emular” a ese contador capaz de preservar durante horas a un auditorio “estático” con las “pupilas ávidas, boquiabiertos” que no pierden “una pausa, una inflexión de lo que le hombre dice” (p. 172), recurre a la solución de contar paralelamente una historia organizada por una mente lógica siguiendo un hilo narrativo; lo que le permite construir una narración de largo aliento.

Pero esto supondría que los capítulos impares constituyeran una isla en la que sólo se expusiera la forma de contar de un narrador oral con su infinidad de temas. En otras palabras habría que hablar de dos y no de una novela o de una sola a la que le sobra la mitad.

Sin embargo, el escritor la pensó como un todo. Sus tácticas para crear la interdependencia entre los capítulos y apasionar al lector son diversas. Una de ellas consiste en llevar a cabo en los capítulos pares la investigación sobre el paradero de Saúl Zuratas, quien se encuentra “escondido” en los impares. En estos últimos, la maniobra a la que recurre es la de contar historias que por sus facturas sean apropiadas al narratorio indígena pero cuyo contenido las vincule al mismo tiempo con los capítulos pares. Como las parodias, cumplen ambos requisitos, se vale de ellas.

Las parodias, en consecuencia, vienen justificadas por la urgencia de retener la atención, unir la historias, y también, ¿por qué no?, divertir. Así, tanto las inspiradas en episodios bíblicos (la diáspora judía, vida y milagros de Cristo), como aquellas literarias (*La metamorfosis* kafkiana y la autoparodia), entretienen, bien que de forma diferente, al narratorio

machiguenga, y al occidental. Además en su relator se descubre al judío Saúl Zuratas, tan buscado por el narrador de los capítulos pares.

Habría que precisar con respecto a las parodias judeo-cristianas que, además del precedente, juegan otro papel más sutil que consiste en restituir a la expresión oral lo que en su origen no fue sino eso: recordemos que muchos relatos bíblicos constituyeron durante siglos pura tradición oral y que los mismos se modificaron y magnificaron en boca de sus numerosísimos relatores. Los manuscritos que siglos después recogieron las relaciones sólo tendrán una vaga relación con los acontecimientos originarios¹¹. Teniendo en cuenta la recepción del auditorio machiguenga, que duplica al primigenio bíblico, podemos concluir que Vargas Llosa imagina que en la antigüedad se recibieron esos mitos de la misma manera.

Saúl, el hablador, termina su actuación con la parodia de su vida, es decir la de esa vida contada en los capítulos pares. La autoparodia responde a la estructura de caja china. El narrador primero inventa la vida de Saúl, hablador, a su vez éste parodiando, quitando y añadiendo elementos a su vida, destruye esa realidad y reinventa otra; es decir conviertes tu relato en una ficción diferente. Procediendo así, duplica al narrador primero; se convierte en creador "deicida", creador de su propia ficción. Este aspecto marca un trayecto evolutivo en su vida: de imitador hablador pasa a creador de nuevas ficciones, calcando la técnica de su homólogo en los pares. La novela, pues, aparte de enfrentar dos modos de contar¹², constituye una nueva experiencia del arte de crear.

De otra parte, por medio de las fuentes, religiosas o literarias, Vargas Llosa quiere experimentar con todo material a su alcance para crear ficción. Se trata de otra manera de indagar en el acto de creación, poniendo en contacto ficción y ficción en los impares, realidad y ficción en los pares, tema desarrollado por el literato peruano en numerosos ensayos.

La alternancia, de la que antes hablamos, presenta una anomalía ya que está ausente en los primeros dos capítulos, cosa que no sucede en *La tía Julia y el escribidor*. Intriga el hecho de que, salvando el primero, correspondan los capítulos pares al narrador doble del autor y los impares al hablador, y que estos números impares 3, 5, 7 sean todos números altamente simbólicos, dentro de la mentalidad mítico-religiosa tanto oriental como occidental: tres es el símbolo de la trinidad, el de los espacios ultraterrenales: cielo, purgatorio, infierno; cinco es signo de unión, de la armonía y del centro, símbolo del universo, del orden, encarna los cinco sentidos, los brazos de la estrella..., siete representa el número de los sacramentos, los pecados capitales, los días de la semana, los planetas, las

11. En los casos en que éstos fueron acontecimientos históricos, pues en otros se trata de mitos. Por ejemplo, la batalla entre Jehová y Satanás, Dios y el diablo, es una transformación de diversos mitos cuyo origen es la tormenta (enfrentamiento entre el sol brillante —bien— y las negras nubes —mal), como lo demuestra Emile Ferrière. *Les mythes de la Bible*, París, Félix Alcan, 1893. "On sait que cette suprême transformation du mythe de l'Orage est passée dans le Judaïsme après la Captivité de Babylone; la lutte entre Omazd et Ahriman est devenue la lutte entre Jéhovah et Satan" (p. 63). Vargas Llosa se permite estos juegos porque no hay, para su fortuna, un Jomeini en Occidente.

12. Catherine Poupney Hart, en el trabajo citado, sostiene la tesis del enfrentamiento entre la manera de contar del cronista y la del hablador.

esferas terrestres¹³. Pero se plantea un problema: el mismo sistema no marcha entre los machiguengas pues éstos sólo saben contar hasta cuatro. Sin embargo, quien decide la eternancia posee una mentalidad occidentalizada.

Extraña además la brevedad de ese primer capítulo: sólo cuatro páginas. ¿Por qué tan corto? ¿Será porque al ser impar (y los impares sólo se conceden al hablador), el autor quiso obviarlo lo antes posible? O se tratará sencillamente de un capítulo introductorio que sirva para justificar la narración como en *¿Quién mató a Palomino Molero?* Una explicación no contradice la otra.

Si nos fijamos bien, no sólo el capítulo I sino también el final, o sea, los que enmarcan la obra, son muy breves. En total suman 15 páginas. Si se las restamos a las 124, correspondientes al narrador primero nos quedan 109, casi la misma extensión que las 104 páginas dedicadas al hablador. Y la operación no es tan artificial como parece, pues el núcleo de la acción se desarrolla entre los capítulos 2 y 7. Los capítulos extremos tienen una función sobre todo de enmarcamiento. Además hemos constatado que en la obra se produce una ruptura drástica entre los capítulos centrales, ruptura que no es de la responsabilidad exclusiva de los puntos de vista elegidos sino del contenido, y singularmente de un estilo doble: un estilo recreado por una mente rigurosa y lógica, otro por una más intuitiva.

Quizá entonces podríamos concluir diciendo:

—Que el capítulo primero podría ser tan breve por ser impar y tener un narrador de espíritu lógico al que hubo de recurrir obligadamente el escritor para introducir al hablador.

—Que puesto que la introducción corresponde al narrador “racional”, concluye con el mismo para establecer un equilibrio y no sólo en el estilo sino además en el espacio, pues este narrador habla desde Firenze y el otro actúa en la selva amazónica.

—Que cedió los impares, números simbólicos, al narrador que cuenta mitos. Que estos capítulos se insertan en el interior de la novela dejando los pares no sólo para alternar sino para enmarcar. En otras palabras, la inteligencia “racional”, al ocupar los extremos, frenaría la exhuberancia de una mentalidad devorada por los mitos y marcaría la necesidad intrínseca de componer una novela y no de hacer un recuento de cuentos y leyendas machiguengas.

La disposición, por lo tanto, revela a un escritor vigilante que en ningún momento pierde nada de vista, que hace coincidir el significante con el significado hasta en los números.

YOLANDA MONTALVO APONTE

13. Para el valor simbólico de estos números remito al libro citado de E. Ferriere y a J. Chevalier y A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles. Mythes, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París, Laffont-Jupiter, collection “Bouquins”, 1982.

“La valeur mystique du nombre 3 est fondée sur la manière dont les anciens sages ont considéré la nature, c'est l'antiquité, car la Triade, se rencontre chez tous les peuples civilisés” (Ferrière, p. 78).

Cinq est “signe d'union, nombre nuptial disent les Pythagoriciens; nombre aussi du centre, de l'harmonie et de l'équilibre.

Il est encore symbole de l'homme (bras écartés). Symbole également de l'univers... de l'ordre et de la perfection... de la volonté divine...” (*Dictionnaire des symboles*, N° 255/Cinq).

“Sept correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes...” (N° 860/Sept).