



EL HABLADOR DE MARIO VARGAS LLOSA: LA SACRALIDAD DE LA PALABRA

Giovanna Minardi¹

Università di Palermo

<https://orcid.org/0000-0002-4512-001X>

giovanna.minardi@unipa.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.12>

Con este estudio quiero analizar la novela *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, a partir de estas breves reflexiones, básicamente por tres razones:

1) Desde la primera vez que escuché hablar a Mario Vargas Llosa, en la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México (no recuerdo exactamente en qué año), su voz y su arte de la fabulación me fascinaron.

2) Nuestro novelista escribió *El hablador* en Firenze, como él la llama en la novela, en julio de 1985; y en la entrevista que le hizo **Ricardo Setti** (1988), declaró que en el verano de 1985 había decidido transcurrir dos meses allí para dedicarse a una actividad que extrañaba desde hace tiempo: leer a Dante y a Machiavelli. Sin embargo, paseándose por sus calles dio con una muestra fotográfica sobre tribus de la Amazonia, decidió entrar y las fotos expuestas, de un cierto Gabriele

Giovanna Minardi es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palermo (Italia). Ha publicado ensayos sobre Julio Ramón Ribeyro; el cuento hispanoamericano; la minificción hispanoamericana, Augusto Monterroso; y Cronwell Jara; antologías de narradoras mexicanas y peruanas del siglo XX y de minificciones; además de varios artículos en revistas especializadas. Ha traducido del castellano al italiano: *Passioni e scrittura. Antologia di narratrici messicane del XX secolo* (1988); *Silvio nel roseto. Racconti di Julio Ramón Ribeyro* (1990); *Cartucho. Racconti della rivoluzione nel Nord del Messico de Nellie Campobello* (2011); *Mani di madre de Nellie Campobello* (2015); *Montamaiali de Cronwell Jara* (2015); *Idee femministe latinoamericane* de Francesca Gargallo.

Referencia: Minardi, G. (2025). *El hablador* de Mario Vargas Llosa: la sacralidad de la palabra. *Cultura Latinoamericana*, 42(2), 253-261. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.12>

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2025



Malfatti, le trajeron a la memoria imágenes y recuerdos de sus viajes a la Amazonía; de ahí empezó a escribir *El hablador*.

3) En esta novela hay un aspecto que concierne la parte más íntima y sentimental, diría, de Vargas Llosa, es decir, su trabajo, su necesidad vital y ética de contar historias. El crítico José Rivas escribe que *El hablador* es entre sus novelas: “la más completa metáfora de su auto-contemplación como novelista, y un profundo enjuiciamiento de su propia *ars narrationis*” (Rivas, 1988, p. 191).

Como nos recuerda Nelson González Ortega (2011), la obra en general de Vargas Llosa ha sido objeto de miles de artículos y estudios académicos; sin embargo, su novela *El hablador*, publicada en 1987, ha suscitado menos interés entre críticos y lectores que el resto de su obra², y los estudios que se han publicado apuntan sobre todo a las relaciones entre la novela y la antropología, la etnografía y el mito. Esta escasa atención tal vez se deba tanto a la “ambigüedad ideológica” (aprecio y a la vez desprecio) que muestra el narrador a propósito de la cultura y la lengua, como al inusual tono de inseguridad y duda que adopta el narrador en la historia de *El hablador*, en contraste con el hecho de que los narradores de Vargas Llosa se caracterizan precisamente por ser con frecuencia aseverativos y tienden a desplegar discursos y acciones seguras y convincentes.

El hablador se desarrolla siguiendo dos diferentes y aparentemente independientes bloques narrativos, una estructura que, como bien sabemos, nuestro autor ha utilizado en otras obras como *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *El pez en el agua* (1993a) o *La fiesta del chivo* (2000), entre otras. Tenemos además una estructura de tipo circular: el narrador que abre la novela, identificable con el autor mismo, se encuentra en Florencia “para olvidar[se] por un tiempo del Perú y de los peruanos” (Vargas Llosa, 1987, p. 7), y en este primer capítulo cuenta lo que lo ha empujado a escribir la historia del hablador; pero en el último capítulo, el octavo, para las consideraciones finales, se despide nuevamente de la ciudad toscana. En los otros seis capítulos, dos narradores se alternan en sus narraciones: en los capítulos II, IV, VI la voz narradora es aquella del alter ego de Mario Vargas Llosa, que habla de su amistad en los años

2 Entre ellos, recuerdo solo: Franco (2005), Sommer (2005), Castañeda (2010), González Ortega (2011), Hernández (2010). Además, conversando hace años en Florencia con el mismo autor sobre la tesis que iba a hacer un estudiante mío sobre *El hablador*, él me manifestó toda su alegría lamentando, justamente, que esta novela hubiese tenido poca acogida entre la crítica. Sin embargo, distinta es la opinión de Sergio Franco (2005), quien escribe: “*El hablador* es, sin duda, la novela de Mario Vargas Llosa que ha concitado la mayor atención de la crítica especializada en la última década. Esto no ha de sorprender, puesto que se trata de un texto particularmente rico, atravesado por dicotomías que se hallan en el centro de la reflexión del debate contemporáneo en distintas áreas intelectuales del latinoamericanismo, tales como oralidad/escritura, audición/lectura, letrado/no letrado, verdad/ficción, comunidad/sujeto, comunidad/nación, hegemonía/margen, tradición/modernidad, normalidad/anormalidad”.



universitarios con Saúl Zuratas (el salto temporal y espacial es notable: de 1985 y del verano toscano se retrocede a la Lima de los años 50) y de sus viajes a la selva; en los capítulos III, V, VII el narrador es el “hablador” que, sin introducción alguna por parte del autor, cuenta las vicisitudes de su tribu, sumergiendo al lector en una atmósfera mágica, mítica. Ambos narradores hablan en primera persona.

Los dos bloques se juntan al finalizar la novela, revelando su secreta interdependencia, aunque ya en el primer capítulo el alter ego, por así decir “florentino”, del escritor, presenta al lector, a través de unas fotos, la tribu amazónica de los machiguengas y una misteriosa figura que se mueve dentro de un círculo de aborígenes que lo están escuchando; por lo tanto, no es difícil para el lector imaginar que, a partir del tercer capítulo, la que tomará la palabra será la voz lejana y encantadora del hablador.

Hay otra conexión íntima entre las dos secciones que sorprende al lector/escuchador y que paulatinamente emerge en la diégesis: Saúl, el amigo judío del primer narrador, conquistado por una pasión febril por los desprotegidos machiguengas, se ha incorporado a esa tribu, cambiando definitivamente identidad, convirtiéndose en un hablador machiguenga. En realidad, lo que impacta al lector no es tanto el “efecto sorpresa” del evento, pues ya en el segundo capítulo leemos que “El extraordinario mecanismo estaba ya en marcha” (Vargas Llosa, 1987, p. 15), sino el evento en sí mismo, radical y conmovedor. Y como este es vivido por el narrador/escritor, quien no puede estar totalmente seguro de este cambio radical de identidad y vida, declara sin embargo darle su ‘verdad literaria’.

Voy a recordar muy sintéticamente el contenido de los capítulos pares e impares del texto.

En el capítulo II el narrador nos presenta a su gran amigo Saúl Zuratas, llamado Mascarita por la gran mancha que le cubre parte de la cara. Este manifiesta muy pronto su gran interés por los indígenas de la Amazonía, sobre todo los machiguengas, una tribu pacífica. Su atención va más allá del estudio etnográfico; él llega a rechazar una beca para Francia, decepcionando mucho a su maestro, José Matos Mar, aparentemente porque no quiere dejar solo a su padre, pero en realidad porque está convencido de que “la Etnología es una pseudociencia inventada por los gringos para destruir las Humanidades” (Vargas Llosa, 1987, p. 34). En el capítulo IV el alter ego del autor vuelve con la memoria al Perú de fines de los 50 y cuenta su primera expedición a la selva en 1958 (este episodio lo contará de manera reducida también en *El pez en el agua*). Aquí presenta su primer encuentro con una joven pareja, los Schneil, dos lingüistas del Instituto Lingüístico de Verano, una institución nacida para el estudio de las lenguas nativas, pero acusada de llevar adelante



“una labor de penetración cultural neocolonialista entre los indígenas amazónicos” (Vargas Llosa, 1987, p. 70). Los Schneil le hablan de los machiguengas, una tribu de cuatro o cinco mil miembros divididos en pequeños núcleos: algunos habían entrado en contacto ya con los blancos; otros, los kogapakori, vivían lejos y aislados de todo y de todos. Le hablan también del hablador que representa “la memoria de la comunidad”. De vuelta a Lima, tiene lugar la última conversación entre el narrador y Mascarita, que critica mucho la misión del Instituto y no muestra ningún interés por el hablador. Los dos se despiden y el narrador viaja a Madrid con una beca, donde decide escribir un relato sobre la mágica figura del hablador machiguenga; pero, a pesar de todos sus estudios etnológicos y lingüísticos y sobre los mitos machiguengas, llega a la conclusión de que “inventadas por mí, las voces de los habladores desafinaban. Así que me resigné a escribir otras historias” (Ivi, p. 104). Finalmente, al volver al Perú después de una larga estadía en Francia, descubre que Saúl se ha mudado con su padre a Israel. El capítulo VI cuenta otra vivencia de Vargas Llosa: sus seis meses de trabajo en 1981 en un programa de televisión titulado “La torre de Babel”. Gracias a este programa, puede viajar a la selva y volver a encontrar a los Schneil y los machiguengas. No obstante, la tribu ha sufrido la transformación que temía Saúl: han empezado a estudiar el castellano, a leer la Biblia en castellano, y a tener un cacique. Sin embargo, la figura del hablador sigue viva entre ellos, y Edwin Schneil le describe el segundo y último hablador que tuvo la suerte de ver: le ha parecido un albino, una especie de gringo más o menos contemporáneo de Vargas Llosa y con un gran lunar en la cara. Al final del capítulo, se descubre que Mascarita nunca había ido a Israel y que su padre había muerto en el Perú. El último capítulo vuelve al presente y a Florencia, donde el escritor ha terminado de escribir su historia sobre los machiguengas y los habladores, después de casi treinta años. El narrador nos ha presentado todo el proceso de composición, desde el momento en que ha empezado a escribir las primeras líneas hasta las páginas conclusivas. Y entre estos dos extremos ha insertado la historia central, a su vez marco y contenedor de las historias del hablador, llevándonos a los años 50, a Lima y a la selva, para volver al presente de una Firenze insoportable bajo un calor bochornoso y una invasión de turistas ruidosos, donde reflexiona sobre la elección de vida de su amigo.

Vamos a los capítulos impares: con el capítulo III empiezan los cuentos del hablador. En los tres capítulos que ven la aparición de este personaje, la estructura es simple, con una escasa adjetivación y muchos términos que pertenecen al campo semántico de la fauna y la flora de la Amazonía, sin explicación alguna, pues su significado se deduce del contexto. El narrador presenta a los machiguengas como



una población en movimiento, obligada al nomadismo para impedir que el sol caiga y todo se convierta en caos. El instrumento para restablecer el orden en el mundo es la armonía con la naturaleza. Su religión ve, por una parte, el bien, representado por Tasurinchí y los brujos intermediarios entre el hombre y dios, los seripigari, y por otra, el mal: Kientibakori, con su ejército de kamagarini, pequeños diablos malos. Otros enemigos de los machiguengas son los viracochas, que los han sometido, exterminado y contagiado con sus enfermedades (para los machiguengas, cualquiera que empiece a estornudar es un diablo). Asistimos a una evolución interna de la voz narrante: las primeras historias van de las explicaciones de los orígenes de la tribu, sus mitos y leyendas, a la presentación de acontecimientos acaecidos a algunos miembros de la comunidad; luego, paulatinamente, el hablador se va volcando hacia sí mismo, y la narración de sus vicisitudes personales se hace más intensa, hasta llegar a hablar de su enorme lunar en la cara, de su pertenencia al mundo hebreo y de su fiel compañero, el lorito que repite “mas-ca-ri-ta” (en el segundo capítulo Saúl tiene un lorito, Gregorio Samsa, que repite todo lo que él dice). Esta lenta transición desde el mundo de la comunidad hasta la experiencia personal, y del tiempo sin tiempo del mito a la invasión de la historia, colectiva y personal es, sin duda, un aspecto singular de la novela.

El narrador, en varios puntos de la novela, explicita la profunda afinidad entre su profesión de escritor y la poética figura del hablador; dice, por ejemplo: “[el hablador] había forjado ese curioso vínculo sentimental entre los machiguengas y mi propia vocación (para no decir mi vida)” (Vargas Llosa, 1987, p. 152). Así como los machiguengas dependen del hablador para perpetuar su memoria colectiva y su unidad, el autor canta el poder de la palabra y la importancia vital de la literatura. La fuerza de contar es el tema principal de *El hablador*, una obsesión del escritor que se convierte en un personaje vivo, hablante, el hablador, justamente. Se pueden detectar ciertas afinidades entre *El hablador* y otras obras de nuestro autor, por ejemplo *La tía Julia y el escribidor* (1977). Aquí la figura de Pedro Camacho, lejos de representar la encarnación del arte literario, indica la degeneración que esta puede sufrir, si es guiada por una mente incapaz de mantener el control del relato. En el caso de *El hablador*, en cambio, el narrador ambulante hace posible que sus oyentes entiendan la consecuencialidad de los eventos, los nexos, el significado último de las historias y que alcancen cierto placer. En *Lituma en los Andes* (1993b), asistimos a la narración de la pesquisa sobre la desaparición de tres hombres de la aldea de Naccos, alternada al relato de Tomasito Carreño, subordinado de Lituma, sobre su relación con Mercedes. El cuento de sus sufrimientos por amor son un alivio para Lituma, pero no se trata



de simple entretenimiento; Lituma necesita escuchar este relato para escaparse de la realidad brutal y de la feroz verdad que poco a poco se va delineando sobre el destino de las tres pobres víctimas. En esta novela se pone de relieve sobre todo la fuerza de la palabra; pero, a diferencia de *El hablador*, aquí la fe en el relato tiene resultados negativos. En *Lituma en los Andes* (1993b), la población de la aldea cree ingenuamente en todas las explicaciones sobrenaturales de los dueños de la taberna, Dionisio y doña Adriana, y, empujada por ellos, procede a la masacre sacrificial de los tres hombres desaparecidos. La palabra, la narración y el carácter encantador de la oralidad de la mujer llevan así a la tragedia final. En la misma línea, durante una conferencia en Madrid en 1999, Vargas Llosa hizo un paralelismo entre la población dominicana descrita en su novela *La fiesta del chivo* (2000) y las tribus indígenas de *El hablador*. Declaró toda su sorpresa al descubrir que a la muerte del dictador Trujillo hubo reacciones desesperadas por parte de la gente que se sentía desubicada, como si los dominicanos tuvieran miedo de salir de la placenta protectora creada por su jefe. De ahí el paralelismo con la tribu amazónica que experimenta la misma pertenencia a la comunidad, pero con la diferencia de que la placenta representada por el hablador tiene un objetivo pacífico y sus palabras están usadas a fin de bien. Sea en el bien que en el mal, las palabras gobiernan las relaciones entre las personas; así, afirma el hablador: “Qué miserable debe ser la vida de los que no tienen, como nosotros, a gentes que hablen” (Vargas Llosa, 1987, p. 60); pero tienen que ser palabras sinceras, significativas, y no un instrumento para engañar a los demás. Y no es por nada que en la dedicatoria de *El hablador* leemos: “A Luis Llosa Ureta, en su silencio, y a los machiguengas”. Palabra y silencio se equivalen, la palabra justa, pertinente, y el silencio, que comunica. Y no es por nada que, en el fondo, el hablador no terminará de ser un misterio para el narrador-autor, quien más de una vez escribe: “creo que”, “he decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo” (Vargas Llosa, 1987, p. 230); o sea que Mario Vargas Llosa subraya la diferencia entre verdad y mentira, o “la verdad de la mentira” que bien conocemos: él no sabe en realidad qué le ha sucedido a su amigo, sabe que no puede sustituirse a él, una dificultad que “le apena y le frustra”. De todas maneras, todo eso le ha servido de inspiración para escribir una novela, teniendo bien clara la diferencia entre su palabra escrita de escritor y la palabra oral del hablador, ambas llenas de magia, pero con una función distinta: este último mantiene vivo entre los machiguengas el sentimiento de estar juntos, cumple un rol social; el primero, crea una imagen, su imagen del hablador, cumpliendo un rol “de entretenimiento”. Sin embargo, en el fondo ambos ejercen el



mismo papel: hacer que la realidad se vuelva soportable a través de la ficción, pero de una ficción que sea declarada como tal y sobre todo que no se convierta en un arma de manipulación, falta de respeto de la comunidad a la que se dirige.

No debemos olvidar que “las palabras son como piedras”, parafraseando un texto de Carlo Levi sobre Sicilia, *Le parole sono pietre*, y por eso hay que llenarlas de sacralidad, de valor ético. Levi emplea esta expresión hablando de Francesca Serio, la madre del joven sindicalista Salvatore Carnevale asesinado por la mafia en el pueblo de Sciarra, quien tiene el valor de acusar abiertamente a sus asesinos. “Le parole sono pietre. Parla con la durezza e la precisione di un processo verbale, con una profonda assoluta sicurezza” (Levi, 1955, pp. 139-40) escribe el narrador de esta mujer pobre y analfabeta que durante toda su vida llevará en silencio su luto por Salvatore, que ya grande había empezado a leer y estudiar el diccionario. Y, volviendo al Perú, Eduardo González Viaña, en su *Vallejo en los infiernos*, le hace decir al poeta: “[para la sociedad del Perú] la palabra es solo ornato: un jardín verdecito con arbustos recortados para simular animalitos. Yo quiero devolver la palabra a los hombres” (González Viaña, 2007, p. 263). Su amigo de celda, el curandero Salomé Navarrete, le replica que primero hay que amansar las palabras, es decir hay que observarlas, como las enfermedades: “¡No siempre es fácil curar! A veces, hay que pasarse un día o una noche observando a la enfermedad [...] hay que pedirle que salga, que se deje ver” (2007, p. 264). Eso es, emplear la palabra justa, exacta, sincera como resultado de una larga reflexión y de un proceso de valores éticos.

Se me ocurren las sugerencias de Hans-Georg Gadamer (1998) y Silvia Federici (2020). En su libro *Arte y verdad de la palabra*, Hans-Georg Gadamer, específicamente en el artículo “Acerca de la verdad de la palabra”, donde se pregunta: “¿Cuál es la palabra auténtica, es decir, no la palabra en que se dice algo verdadero o incluso la verdad suprema, sino la palabra en su sentido más auténtico?” (1998, p. 20). La pregunta no quiere indagar sobre el problema de la verdad, sino sobre la posibilidad que tiene la palabra de ser ella misma.

Y la palabra artística —escrita y oral, y en sus diversas manifestaciones— ilumina el mundo de otra manera: lo enriquece infinitamente. Sin embargo, a esta forma en que se vinculan ser y palabra, arte y palabra, parece inevitable oponerle la manera en que se supeditan poder y palabra. Gadamer abre su artículo con las siguientes palabras: “[...] el engaño del lenguaje, la sospecha de ideología o incluso la sospecha de metafísica son hoy en día giros tan usuales que hablar hoy de verdad de la palabra equivale a una provocación” (1998, p. 15).



En otros términos, como podemos leer (aunque aplicados en contextos distintos) en *Calibano e la strega* de Silvia Federici, la supuesta sacralidad de la palabra escrita (y oral, agregaría yo) puede ser una forma de dominación. El poder reside no solo en las palabras (en el “qué” se dice), sino en el acto mismo de hablar. El lenguaje, la palabra —o el silencio, en ciertos casos— se convierten en un acto social cargado de significado y poder potencial. Ya Hildegard von Bingen, en el siglo XII, veía el “Verbo encarnado” como deseo, necesidad casi, que explica el mundo de una forma total, sin caer en formulismos ni servir exclusivamente a la tradición o el canon.

Quisiera concluir con unas palabras muy explícitas de Vargas Llosa, que para mí van en esta dirección de sinceridad, transparencia, sacralidad de la palabra como acto social, individual y artístico a la vez. En una entrevista a Jaime Bedoya, a propósito de la necesidad de la ficción afirma: “El mundo de la ficción [...] es un elemento de dos signos: cuando la ficción se reconoce como tal es positiva. Cuando no, es dañina, obnubila” (Bedoya, 2004, p. 188). Y más adelante, a la otra pregunta sobre si cree que más que nunca hay necesidad de ficción, contesta: “Sí, pero ficciones que se reconozcan como tales” (Ivi, p. 191).

Referencias

- Bedoya, J. (2004). Hablando del hablador. En J. Coaguila (Ed.), *Mario Vargas Llosa: Entrevistas escogidas* (pp. 187-192). Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Bingen Von, H. (1997). *Vida y visiones*. Siruela.
- Castañeda, L. H. (2010). La seducción de las ruinas: El hablador de Mario Vargas Llosa. *El Hablador*. https://www.elhablador.com/especial18_castaneda.html
- Federici, S. (2020). *Calibano e la strega* (p. 2004). Mimesis.
- Franco, S. (2005). Tecnologías de la representación en El hablador, de Mario Vargas Llosa”. *Revista iberoamericana*, 211, 575-589.
- Gadamer, H. G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Paidós.
- González Ortega, N. (2011). Fronteras del relato: El hablador de Mario Vargas Llosa ¿novela o reporte etnográfico? *Mitologías hoy*, 3, 35-45.
- González Viaña, E. (2007). *Vallejo en los infiernos*. Universidad César Vallejo.
- Hernández Alvidrez, E. (s. f.). *La identidad cultural como eje temático en El hablador*. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_6_048.pdf
- Levi, C. (1955). *Le parole sono pietre*. Einaudi.



- Ramírez Franco, S. (2005). Tecnologías de la representación en El hablador, de Mario Vargas Llosa. *Revista Iberoamericana*, 71(211), 575-589. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2005.5452>
- Rivas, J. (1988). El hablador, metáfora de una autobiografía nostálgica. *Antipodas*, 1, 187-191.
- Schwarz, S. (2020, marzo 8). El conflicto ideológico en la novela “El hablador” de Mario Vargas Llosa. *Crítica.cl*. <https://critica.cl/literatura/el-conflicto-ideologico-en-la-novela-el-hablador-de-mario-vargas-llosa>
- Setti, R. (1988). La nueva novela. Diálogo con Vargas Llosa. *Intermundo*, 71-74.
- Sommer, D. (2005). Cara a cara: El hablador enfrenta al Perú. En *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor* (pp. 317-362). Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, M. (1973). *Pantaleón y las visitadoras*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1987). *El hablador*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993a). *El pez en el agua*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993b). *Lituma en los Andes*. Planeta.
- Vargas Llosa, M. (2000). *La fiesta del chivo*. Alfaguara.

